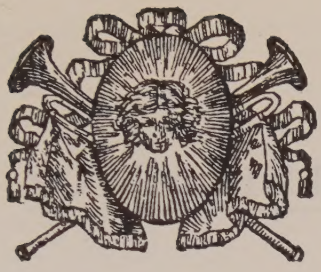
REVUE DE LA SOCIÉTÉ
D'HISTOIRE DU
THÉATRE
DOUZIÈME ANNÉE
I



REVUE DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

DOUZIÈME ANNÉE

I

MCMLX

MICHEL BRIENT, EDITEUR

LE BUT du théâtre de toujours est d'offrir en quelque sorte le miroir à la nature, de montrer à la vertu ses propres traits sa propre image au vice, et aux époques successives leur forme et leur physionnomie particulières.

SHAKESPEARE, *Hamlet*, III, 2.

SOMMAIRE

Le Tartuffe de Molière et l'agitation anticléricale en 1825, par Paule SALVAN 7

Du costume et de la décoration tragique au XVII^e Siècle, par Jacques HEUZEY 20

COMMUNICATIONS

Un emploi du Théâtre médiéval français : Maître Aiboron, par Pierre SADRON 34

Projet de Théâtre pour le château royal de Varsovie, par Victor Louis (1766), par Barbara KRÔL 36

Le Musée du Théâtre à Oslo, par Pascale SAISSET 37

La Sorbonne et le Théâtre :

Thèses sur le Théâtre français, par Jacques SCHÉRER . 38

Les Etudes Théâtrales 39

IN MEMORIAM : Alexandre Benois 39

Nos émissions " Prestige du Théâtre " : Le Théâtre Elisabéthain 40

LIVRES ET REVUES

BELGIQUE : Jean MICHEL : *Le Mystère de la Passion (Angers 1486)* (Raymond Lebègue). — *Lexique international des termes techniques de théâtre* (R.-M. M.) 41

ÉTATS-UNIS : Kenneth N. Mc KEE : *The Theater of Marivaux* (Xavier de Courville). — *Ten Talents in the American Theatre* (France Fauny-Anders) 42

FRANCE : Jacques VANUXEM : *Les entrées royales sous Louis XIII et Louis XIV* (Hélène Leclerc. — Xavier de COURVILLE : *Un apôtre du théâtre au XVIII^e siècle. Luigi Riccoboni dit Lelio.* Tome III (1732-1753). *La Leçon* (Léon Chancerel).— Jean GIRAUDOUX : *La Menteuse* suivi de *Les Gracques.* — Jean GIRAUDOUX : *Œuvres littéraires diverses* (René Thomas Coële) 44

GRANDE-BRETAGNE : France A. YATES : *The Valois Tapestries* (Raymond Lebègue) 51

ITALIE : Gotthold Ephraïm LESSING : *Drammaturgia d'Amburgo* (L. Bernet) 52

POLOGNE : Kalikst MORAWSKI : *Jean Cocteau-dramaturg* (Marlyse Meyer). 53

PORTUGAL ; Luis Francisco REBELLO : *Teatro Moderno : caminhos e figuras* (1870-1957) (Marlyse Meyer) 54

MUSIQUE ET DANSE ; *Encyclopédie de la musique.* — Alain DECAUX : *Offenbach, roi du second empire.* — Jean DORCY : *La Mime.* — Jean LAURENT : *Nina Vyroubova.* — Nicole HIRSCH : *Ludmilla Tcherina.* — Jacques BOURGEOIS : *Richard Wagner.*— Paule DRUILHE : *La Musique.* — Françoise REISS : *La Vie de Nijinsky.*— André FRANCIS : *Jazz* (André Boll) 56

BIBLIOGRAPHIE N° 1 à 793..... 60

LE TARTUFFE DE MOLIÈRE

ET L'AGITATION ANTICLÉRICALE EN 1825

Dans la *France littéraire* (1), Quérard observe que la pièce de *Tartuffe*, « chef-d'œuvre de Molière... fut plus souvent réimprimée que [les] autres pièces, notamment pendant la Restauration et, ajoute-t-il, *cela devait être;* la réapparition, à la suite des Bourbons, d'une secte que Molière a si bien dévoilée avait rendu Tartufe la censure du gouvernement et des hommes de l'époque; les spectateurs le demandaient à grands cris et une multitude de lecteurs voulaient en jouir ».

Les dossiers de police conservés aux Archives nationales (2) portent fréquemment en manchette : *Cris séditieux.* Les « cris » des spectateurs réclamant *Tartuffe* pouvaient-ils être considérés comme tels ? Aucun doute n'est possible : l'examen d'une série d'incidents en apparence assez mineurs qui se produisirent à Rouen en avril 1825 nous prouve, non seulement qu'il faut prendre *à la lettre* l'affirmation de Quérard, mais encore que les revendications des spectateurs étaient parfois de nature à causer aux pouvoirs publics de sérieux soucis.

Le 18 avril 1825 (3), une affiche annonçait aux Rouennais que *Tartuffe* serait joué dans la soirée. Dans l'après-midi, une bande appliquée « sur une certaine quantité d'affiches » annonçait que « à raison de l'indisposition d'un acteur », on jouerait une autre pièce intitulée *Valérie.*

La Normandie n'était point, semble-t-il, de ces provinces qui passaient à l'époque pour « sulphureuses » — pour employer l'expression d'un préfet du temps, celui de Grenoble. Cependant, cette interdiction camouflée devait agiter les Rouennais, troubler les trois derniers jours de l'année théâtrale, provoquer des manifestations d'hostilité

(1) T. VI, p. 177.

(2) Série BB. 18.

(3) Pour la première partie de cette étude, nous avons utilisé des documents conservés aux Archives nationales, BB 18 (1124).

à l'égard des autorités ecclésiastiques et inquiéter les pouvoirs publics: c'est qu'elle intervenait avec maladresse au moment même où les Rouennais étaient particulièrement montés contre leurs pasteurs.

1825... Il est inutile d'insister longuement sur le climat politique. La dévotion du nouveau roi indispose, on le sait, les libéraux. Le zèle des « missions » paraît souvent intempestif aux populations provinciales. La loi du sacrilège est accueillie avec indignation. Dans les provinces, l'église lutte contre le théâtre, notamment en faisant coïncider les exercices religieux avec les heures de spectacle (4)...

Or le prince de Croy, archevêque de Rouen, primat de Normandie, est, depuis l'année précédente, assisté d'un grand vicaire dont le visage ne plaît guère : l'abbé Lesure — dont le nom prête aux jeux de mots désobligeants et qui devait être bientôt surnommé l'abbé Vinaigre — est partisan des Jésuites et des Ultramontains. On le soupçonne d'avoir inspiré un mandement, en date du 19 mars (5), qui se trouve être à l'origine de l'irritation populaire.

Cette instruction pastorale, d'une importance particulière, était-elle destinée à la publicité ? Ce n'est point l'avis de l'*Ami de la Religion et du Roi* qui affirme (6) qu'elle devait être distribuée seulement aux ecclésiastiques. En fait, c'est aux membres du clergé qu'elle semble essentiellement s'adresser pour tenter de les ramener à une plus stricte observance des règlements en un temps où la discipline paraît se relâcher singulièrement puisqu'on juge opportun de rappeler que le prêtre doit porter des vêtements noirs, même en voyage, et qu'il faut lui défendre de cohabiter avec des femmes « encore jeunes ».

De plus, précisait l'Instruction de Mgr de Croy, « la vie la plus « édifiante rend un prêtre inutile s'il n'a point la science requise... « Nous voulons que, conformément à l'ancien usage en vigueur dans ce « diocèse et dans tous les autres, les prêtres qui seront dans la suite « désignés par nous subissent tous les ans, à commencer de l'année « prochaine, un examen *par écrit*... ».

Bien entendu, l'instruction s'adressait également aux fidèles par l'intermédiaire des prêtres. Il y était précisé que certains ecclésiastiques montraient parfois aux pécheurs une « condescendance meurtrière », au lieu d'exiger le respect des sacrements. Parmi les devoirs religieux sur lesquels elle insistait, figurait notamment la nécessité d'administrer le baptême, sous huit jours, aux nouveaux-nés, et de n'admettre comme parrains et marraines que des personnes au-dessus de quatorze ans et dûment *pratiquantes*.

Rappelant avec amertume que d'autres instructions de même type, faites pour rétablir la discipline après les troubles révolutionnaires, « avaient été reçues avec respect » l'*Ami de la Religion et du Roi* laissait entendre que certains ecclésiastiques avaient pu ressentir quelque aigreur devant les instructions données sur l'âge canonique des servantes, et s'irriter devant l'obligation qui leur était faite de subir un examen annuel! C'est là ,sans doute, reconnaître implicitement

---

(4) Vaulabelle. Histoire des deux Restaurations. 7e éd., T. VII, p. 159.

(5) Croy (Gustave, Maximilien, Juste, prince de). Instruction pastorale et ordonnance de S. A. Mgr l'archevêque de Rouen, primat de Normandie [19 mars 1825]. Rouen, Méjard Imp. in-4°, 35 p.

(6) *L'Ami de la Religion et du Roi*. T. XLIII, 1825 (30 avril).

que l'abbé Lesure comptait des ennemis parmi les ecclésiastiques du diocèse eux-mêmes.

Le texte de l'instruction avait été lu « avec ménagement » la veille du jour où furent apposées les affiches annonçant qu'on jouerait *Tartuffe*. L'occasion était belle pour les libéraux : « On sait, précisait le procureur du Roi, qu'un grand nombre des habitués des spectacles saisissent avec empressement toutes les occasions qui se présentent pour exciter le scandale ». La pièce de *Tartuffe* « offrait à ces brouil- « lons quelques passages sur les faux dévôts et ils se proposaient de « les couvrir sans doute d'applaudissements dans la vue de faire des « applications défavorables aux auteurs de ce mandement qui, depuis « quelques semaines, est le sujet de toutes les conversations du public » (7).

Ainsi donc, avant d'avoir été lue publiquement, l'instruction avait été, semble-t-il, déjà connue par des indiscrétions (émanant peut-être de certains ecclésiastiques mécontents).

Dès le 16 avril, le *Constitutionnel* publiait des renseignements tendancieux sur le contenu de l'instruction, et annonçait avec malice que le libraire avait reçu défense de la vendre et qu'il y aurait une deuxième édition adoucie.

Quoi qu'il en soit, la crainte de voir applaudir *Tartuffe* aux dépens de l'abbé Lesure conduisit les autorités locales à lui substituer *Valérie*. Selon Bouteiller (8), le baron de Vaussay, préfet de la Seine Inférieure, ordonna au directeur Morel de changer le spectacle en lui disant qu'apparemment, il ignorait ce qui se passait à la cathédrale. Et Bouteiller signale, parmi les désordres provoqués à la cathédrale par le mandement, des chaises renversées, des liquides puants et des boules fulminantes.

Le directeur objecta qu'un changement de spectacle ferait du bruit, mais le préfet s'entêta et il fallut substituer *Valérie* à *Tartuffe*, en prétextant l'indisposition d'un acteur (9).

Ce fut un beau tumulte. Après « plusieurs tentatives inutiles pour faire jouer les pièces annoncées, l'autorité fut contrainte de faire évacuer la salle et l'on entendit un mauvais plaisant crier : « Donnez-nous donc le mandement si vous ne nous donnez pas le *Tartuffe* (10) ».

Le lendemain 19, l'affiche du spectacle porte : *par ordre*, la représentation de *Tartuffe* est ajournée à raison du tumulte qui a eu lieu hier au théâtre (11). Le soir, les cabaleurs se rendirent en foule au spectacle qui, d'après l'affiche, devait se composer des pièces suivantes : l'*Héritière* (12), le *Rossignol* et *Le plus beau jour de la vie*. « Même résistance de leur part à ce qu'on jouât aucune autre pièce que le

---

(7) Lettre au procureur général. 21 avril 1825.

(8) Histoire complète et méthodique des théâtres de Rouen. Rouen, Giroux et Renaux. In-8°, 1867. T. III, pp. 229-230.

(9) Version du *Constitutionnel* (22 avril 1825) : l'acteur St Elme aurait refusé de se porter malade. Quelques spectateurs auraient vainement proposé de remplacer l'acteur. Toutefois Bouteiller (*op. cit.*, p. 233) prétend au

(10) Voir note 7.

(11) Bouteiller : *Op. cit.*, T. III, p. 230.

(12) De Mennechet, lecteur du Roi. Pièce sans intérêt si l'on en croit l'*Annuaire Historique* de Lesur.

Tartuffe. Les cris, les sifflets, les trépignements de pieds couvroient, soit la voix du commissaire de police qui cherchoit à les calmer, soit celle des acteurs qui paroissaient en scène pour commencer la première pièce annoncée... ». On arrêta, au cours de l'évacuation, sept individus qui furent conduits au poste voisin « plutôt pour l'exemple qu'à raison de la gravité de leur faute ». Mais « on ne pût découvrir qui avoit lancé deux bancs, l'un du parquet, l'autre des premières... A l'extérieur il fallut disperser la foule qui s'étoit rassemblée et dix autres individus furent arrêtés ». Mais le procureur du roi, relatant ces faits, s'empresse d'ajouter : « Si j'en juge par le procès-verbal qui leur a été dressé [ils] ont dû leur arrestation à la confusion et à des malentendus plutôt qu'à des intentions coupables... ». Trois arrestations seulement furent maintenues; le procureur ne paraît guère convaincu, toutefois, de la culpabilité des prévenus : « Deux sont faiblement inculpés d'avoir tenu quelques propos injurieux à des fonctionnaires et le troisième est un homme ivre qui, conduit au corps de garde, s'est permis sans qu'on en connoisse la cause et sans qu'il l'aît pu expliquer lui-même le lendemain, de tenir le propos suivant : *Le Roi feroit mieux de me payer ce qu'il me doit* ».

Le 20, répétition des mêmes incidents (13): un dossier de banquette fut jeté du parquet sur le parterre sans qu'il fût possible de savoir si l'on tenait « la victime ou l'auteur de cette voie de fait ». Les rapports de police faisaient également état d'un mauvais quatrain distribué au parterre :

« Certain abbé Vinaigre avec son air hautain
« Croit nous en imposer; ce n'est qu'un aigrefin
« Dont la lourde sottise et les capucinades
« Méritent les sifflets et force bastonnades. »

« Une année théâtrale terminée sous des auspices aussi fâcheux, commente le procureur du roi, doit nous faire craindre... que l'ouverture de celle qui va suivre ne soit également très orageuse. »

Il espère cependant que les « douze ou quinze jours qui vont s'écouler donneront le temps aux esprits de se calmer et à l'autorité de prendre les mesures voulues », et il se console en rapportant que « aucun outrage contre la personne sacrée du Roi et contre son auguste famille n'a été proféré », et que l'on n'a pas davantage « vociféré contre la religion ni contre ses ministres ».

L'agitation ne s'est pas limitée au théâtre des arts : « J'ai l'honneur « de vous informer (14)... pour faire suite à mon rapport du 21... que « ce même jour, le petit théâtre de cette ville qui porte le nom de « théâtre françois a été ouvert au public. Il résulte d'une lettre que « vient de m'écrire le commissaire de police, Ballay, qu'après diverses « expériences physiques et autres exercices, il y a été représenté « quelques tableaux de fanstasmagorie (*sic*). L'obscurité dans laquelle « restent les spectateurs pendant ce genre de spectacle ne permit « pas de distinguer un d'entre eux qui, placé au parterre et voyant « apparaître une tête hideuse s'écria : *Voilà l'abbé Lesure*. Aussitôt le « commissaire se rendit sur scène... donna l'ordre de cesser... [et] « permit seulement l'exposition de l'effigie d'*Henry quatre* qui fut ac-

(13) Lettre du procureur général au procureur du Roi, 22 avril.
(14) Ibid.

« cueillie par des applaudissements ». Un autre commissaire aurait, le même soir, entendu quelqu'un s'écrier des troisièmes loges : « *A la potence l'abbé Lesure...* ». Suit cet amusant post-scriptum du fonctionnaire momentanément tranquillisé : « Je vois avec plaisir dans les feuilles du jour qu'il n'y aura pas de représentation au théâtre français avant dimanche prochain... ».

Plusieurs jours toutefois s'écouleront avant que le calme ne renaisse. Des placards « incendiaires » vont fleurir les murs de la ville. L'un d'eux est de nature à inquiéter tout particulièrement la police. Il est trouvé apposé, le matin du 22 avril, sur l'une des colonnes de la maison située sur le port, face au corps de garde : « On y affiche — constate le procureur du roi — des sentiments royalistes dans l'espoir sans doute de mieux réussir à faire partager aux militaires à qui s'adresse ce pamphlet l'esprit d'animosité et de haine qui respire dans cet écrit contre le clergé en général ».

Ce que dit ce « pamphlet » ou plutôt ce qu'il laisse entendre, c'est que la troupe n'a montré aucune hostilité aux fauteurs de troubles (15). Les « cabaleurs » voulaient-ils simplement prouver qu'ils n'en voulaient qu'aux « hommes noirs » ? Manœuvraient-ils pour s'assurer la neutralité bienveillante de la troupe ? Rendaient-ils hommage à quelque secrète complicité ? Toujours est-il que ce placard fut considéré par les autorités comme particulièrement dangereux. Le procureur du roi s'engage à ne rien négliger pour en découvrir les auteurs et le procureur général, très pessimiste, rend compte au Garde des Sceaux des « symptômes d'une sourde fermentation », parle du placard séditieux et incendiaire qui « tend à donner aux esprits une direction dangereuse et funeste » et précise qu'on a en vain cherché « la main coupable » (16).

Cependant « chaque nuit d'invisibles mains viennent apposer sur les murs... des écrits propres à entretenir l'échauffement des esprits... plus particulièrement contre la personne qu'on regarde comme l'auteur de la lettre pastorale ». Quelques-unes de ces « dégoûtantes et indécentes publications » sont transmises au Garde des Sceaux. Mais les autorités sont, semble-t-il, impuissantes à découvrir les responsables et l'on paraît s'inquiéter surtout de ce que « l'irritation étant générale, l'on ne peut trouver de *révélateurs* ». L'audace des *cabaleurs* était grande puisqu'ils ne craignaient point d'apposer des placards à la porte de l'archevêché.

Ces divers incidents avaient été assez sérieux pour provoquer, le 20 avril, une réunion de fonctionnaires chez le Préfet — où l'on avait opté pour la fermeté — et, par la suite, la constitution d'un conseil composé des principaux fonctionnaires du département — où l'on arrêta diverses mesures qui devaient s'avérer inutiles.

L'agitation en effet alla *descrescendo* après le 27 avril. Au début de mai, une nouvelle *Instruction pastorale* (17) du prince de Croy s'efforçait de calmer les esprits. L'archevêque se plaignait des bruits

(15) D'après le *Constitutionnel* du 22 avril 1825, les gendarmes à pied se seraient conduits d'abord avec une réserve et une prudence exemplaires.

(16) Lettre du procureur général au Garde des Sceaux. 24 avril.

(17) Croy (prince de). Lettre pastorale de S.A.E. Mgr le Cardinal prince de Croy, archevêque de Rouen, primat de Normandie. Rouen, Mégard impr., 1825. 15 p.

répandus sur son compte et, notamment, qu'on lui eût prêté l'intention de faire afficher, à la porte des églises paroissiales, les noms de ceux qui ne rempliraient point le devoir pascal. Il précisait qu'il s'était borné à rappeler les peines canoniques sans se proposer de les remettre en vigueur.

Le directeur du théâtre profita des vacances théâtrales pour se rendre à Paris et fit valoir que la représentation de *Tartuffe* étant permise à Paris ainsi qu'à Elbeuf, il était injuste de l'interdire à Rouen. Il menaça de démissionner, bien qu'à découvert de 80 000 francs. Le Ministre en référa au roi et, le directeur ayant refusé une indemnité, la représentation fut autorisée (18). Le 7 mai, on mit *Tartuffe* au programme avec l'*Héritière* et *Philippe et Georgette*.

Une deuxième lettre, adressée le 8 mai au Garde des Sceaux au nom du procureur général, par Alphonse Bergasse, avocat général semble indiquer que l'apaisement est en vue : « Obligé trop souvent « d'entretenir votre Grandeur des événements qui, dans ce ressort, « peuvent porter atteinte à l'ordre social ou compromettre la paix « publique, je me félicite d'avoir à lui rendre compte aujourd'hui « d'un événement d'une tout autre nature qui contribuera, je l'espère, « à rendre le calme aux esprits. Hier, l'année théâtrale s'est ouverte « à Rouen. Conformément aux instructions que le gouvernement avait « transmises à M. le Préfet, on a joué la pièce de *Tartuffe* dont le « refus avait été l'occasion de quelques-unes des scènes tumultueuses « sur lesquelles je me suis cru obligé d'attirer l'attention de votre « Grandeur. L'ordre le plus parfait a régné dans la salle et n'a pas « été un seul instant troublé. La multitude qui la remplissait a applaudi « avec chaleur les vers qui terminent la pièce et a saisi avec le plus « vif empressement l'allusion qu'ils offraient aux vertus et aux émi- « nentes qualités du souverain que nous avons le bonheur de possé- « der... »

Ainsi donc, ce que les Rouennais applaudissent avec chaleur, c'est le dénouement conventionnel de *Tartuffe*. Peut-être serait-il impertinent de supposer que la salle avait été, au préalable, convenablement « faite ». Bouteiller devait donner, d'ailleurs, de la représentation une relation légèrement différente. Selon lui (19), les traits dirigés contre l'hypocrisie furent applaudis *avec transport*. A l'issue de la représentation, on demanda le buste de Molière. A vrai dire, c'est celui de Corneille qui fut apporté et St Elme couronna le poète parmi les applaudissements.

Le calme est revenu mais les agitateurs on eu gain de cause : *Tartuffe* a reparu sur l'affiche. Plus incendiaire, sans aucun doute, que les fameux placards, le texte célèbre a affirmé, une fois de plus, sa subversive virulence et son pouvoir, que d'aucuns jugeront maléfique, de réveiller des violences et des ressentiments mal apaisés.

Les placards eux-mêmes ? Il n'y a pas lieu d'insister longuement. On y retrouve un vocabulaire anticlérical assez classique. Ce qui paraît significatif, c'est l'inquiétude des pouvoirs publics à l'égard de ces « cabaleurs » qu'on ne peut « déceler ». On serait tenté de la juger excessive... et pourtant, elle est explicable. Les fonctionnaires de la

---

(18) Bouteiller. *Op. cit.*, T. III, p. 231.
(19) *Op cit.* p. 231.

Restauration n'ont pas manqué de saisir un trait assez évident de ces textes « incendiaires » : la fausse gaucherie de la rédaction. Un passage de la lettre adressée par le procureur du roi au procureur général (20) est, à cet égard, particulièrement intéressant : « Tout porte à croire que [les auteurs] appartiennent à une classe plus instruite que celle dans laquelle on croirait, en premier abord, devoir chercher l'écrivain ignorant qui aurait tracé ce pamphlet ».

On pourrait relever, dans les autres placards, certains traits de même nature : l'aisance camouflée de la syntaxe, l'orthographe, d'une fantaisie peut-être laborieusement cherchée. Enfin les allusions à « l'infâme » et aux « enfants d'Escobar » pourraient indiquer que l'on a lu, non seulement Voltaire mais Pascal, encore que l'on puisse se contenter de reconnaître, dans ces désignations, les habituels « slogans » de l'époque.

Quoi qu'il en soit, l'autorité croit, sans doute avec raison, à une opposition libérale et... *bourgeoise* assez bien organisée. L'*Ami de la religion et du Roi* (21) le reconnaît expressément : « Il est assez clair qu'un parti *puissant* travaille, par toutes sortes de moyens, à avilir et à diffamer le Clergé ».

Si les autorités sont impuissantes à retirer de l'affiche une pièce de répertoire si appréciée d'un public frondeur, elles ne peuvent pas non plus empêcher la diffusion du livre lui-même. Moins spectaculairement nocive, une telle diffusion est peut-être plus efficace que ces tirades, jetées par-dessus la rampe à des spectateurs qui les attendent et s'en délectent mais qui, rentrés chez eux, cessent d'y penser.

« Une multitude de *lecteurs* vouloient en jouir » nous dit Quérard à propos de *Tartuffe*. Le pouvaient-ils ? A cette époque le livre est cher, les tirages restreints. Une œuvre classique de bonne vente se tire tout au plus à trois ou quatre mille exemplaires. Qu'en est-il de cette pièce, entre toutes populaire ?

Des recherches, conduites sur la production du livre en 1825, nous permettent d'affirmer que la diffusion de *Tartuffe* a pris, en fait, cette année-là, une importance insolite. La pièce figure, bien entendu, dans les *Œuvres complètes* de Molière dont plusieurs éditions sont en cours. Mais, ce qui nous intéresse ici, c'est la diffusion de l'œuvre *isolée:* la brochure qui s'achète, se prête, se distribue *comme un pamphlet.* Quérard a constaté que *Tartuffe* a joui, à cet égard, d'une particulière faveur. Peut-on donner des chiffres ?

L'Ami de la religion et du Roi n'hésite pas à en fournir et nous renseigne en même temps sur la circulation inouïe — et clandestine — d'une œuvre qu'il redoute : « Les ennemis de la religion s'efforcent « surtout d'inspirer à la jeunesse leurs préventions malignes et leurs « passions haineuses. Non contens de tant de livres anciens et nouveaux « où ils se moquent des prêtres et de la piété, *ils viennent de faire « réimprimer le Tartuffe à* 100 000 *exemplaires* ».

(20) 23 avril.
(21) 30 avril (à propos des incidents de Rouen).

Le chiffre, énorme pour l'époque, est certainement exagéré (22). Le *Journal de la librairie* signale, pour 1825, quatre éditions ou réimpressions de *Tartuffe* : l'une d'elles, de format in-32, imprimée chez Pinard est tirée à 4 000 exemplaires et vendue 1 fr. 25; elle fait partie de la « Collection des chefs-d'œuvres des poètes dramatiques ». Une autre est imprimée par David pour Barba : elle est de format in-8° et coûte 1 fr. 50. Mais les deux éditions imprimées par Plassan, cette même année, pour Baudoin, sont plus dignes d'attention : la première (novembre) tirée à 4 000; la seconde (décembre) — il s'agit plutôt d'une réimpression — a fait l'objet de déclarations dont le total accuse *40 000* exemplaires! L'ensemble du tirage pour les éditions isolées de *Tartuffe* doit donc atteindre *la moitié* des évaluations de l'*Ami de la religion et du Roi* : ramené à ces proportions, il est encore inouï pour l'époque — ne craignons pas de l'affirmer... Plassan — qui refusera plus tard de mettre son nom sur les *Paroles d'un croyant* mais prêtera ses presses — réimprimera deux fois en 1826 cette édition de *Tartuffe in-32* (23) qui se vend *0 fr. 25* et qui doit constituer la tête d'un « Répertoire populaire du théâtre français ». Si l'on n'a pas craint de corser le tirage, c'est que la vente est assurée. Et c'est bien ce qui inquiète le journal clérical...

A qui sont destinés ces exemplaires ? Le même journal donne avec consternation des précisions sur ce point : « On le répand dans « les collèges et dans les pensions; on le *donne* pour cinq sous, on « engage les enfans à l'acheter et s'ils s'y refusent on se moque d'eux, « on les traite de bigots, de capucins, etc... L'autorité a été instruite « de ces coupables manœuvres... des ordres ont été donnés aux chefs « d'établissemens pour empêcher l'introduction du petit volume. Déjà « il s'en était répandu, dit-on, 25 000 exemplaires. Dans quelques « institutions la distribution a été ouvertement ou tacitement favorisée; « dans d'autres elle s'est faite à l'insu des maîtres... La petitesse du « volume, la modicité du prix, l'adresse des entremetteurs, tout a pu « servir à tromper de pauvres enfans. On a même eu peur qu'ils ne « comprissent pas bien tout ce qu'on vouloit leur dire et on a joint « à la pièce un mot *préliminaire* pour les prémunir contre la *dévote* « *cabale*... Ce mot préliminaire est signé C - L; plusieurs de nos lecteurs « reconnaîtront peut-être, sous ces initiales, un homme dont le zèle « libéral et antichrétien s'est manifesté plus d'une fois avec éclat... »

Qui donc est ce C - L que l'on peut si aisément démasquer ? Le Catalogue imprimé de la Bibliothèque nationale l'a identifié : c'est Cauchois-Lemaire, publiciste libéral qui avait eu déjà bien des démêlés avec les autorités. En 1814, il avait ouvert un « cabinet littéraire » (24) à l'intention des étudiants. Il fut rédacteur et éditeur du *Nain jaune* qui, supprimé, reparut à Bruxelles (où Cauchois-Lemaire s'était

---

(22) *L'Ami de la Religion et du Roi* (21 décembre 1825) reproduit simplement le chiffre (très arrondi!) indiqué dans la préface par l'éditeur.

(23) Molière. Le Tartufe. Comédie en cinq actes de Molière. Paris, Baudoin, 1825. In-32, 92 p. 1 front. h. t. (représentant la scène entre Tartuffe et Elmire).

(24) L'influence de ces « cabinets » littéraires » ouverts aux étudiants est considérable pour la propagande libérale : cette même année, 1825, le *Mémorial catholique* signale que la *Religieuse* de Diderot avait été réimprimée par Constant Taillard « pour l'amusement des étudiants en droit que se rassembloient au nombre de deux à trois-cents dans un cabinet de lecture dont il étoit directeur ».

réfugié) sous le titre : le *Nain jaune réfugié*, et devint ensuite le *Libéral*. Après d'autres aventures, Cauchois-Lemaire fut traduit aux assises pour la publication d'une brochure intitulée : *Sur le gouvernement occulte*. Nous le voyons, en 1825, prodiguer des exhortations ironiques à un catholique romain à propos du mandement de l'archevêque de Rouen (25). La même année, il adresse à M. Bellart, procureur du roi, une *Lettre politique, morale et religieuse* à propos du réquisitoire prononcé contre le *Constitutionnel*.

Cauchois-Lemaire, en éditant *Tartuffe*, ne cache pas son intention de se servir de cette minuscule plaquette rose comme d'une machine de guerre : « Opposons le *Tartufe* de la scène aux Tartufes « du monde comme un miroir ardent devant lequel ils fuient épou- « vantés. Non contens de l'applaudir au théâtre, lisons-le, étudions-le, « *portons-le avec nous* comme un préservatif d'une espèce nouvelle, « contre les vendeurs d'amulettes, comme un antidote contre les « charlatans. Armons-nous contre les méchans de ce ridicule qui les « déconcerte... que chaque vers heureux, rappelé à propos, aille droit « au dévot imposteur et perce son masque, que les femmes deviennent « autant d'Elmire, les jeunes gens autant de Damis, les hommes sages « et religieux autant de Cléante et bientôt les Orgon et les Pernelle « ouvriront d'eux-mêmes les yeux : « Le voilà! » s'écriront-ils enfin, « c'est lui, c'est Tartufe : nous le reconnaissions d'abord à cette « affectation de parler de Dieu à tout propos, de mêler ce nom sacré « aux choses les plus profanes, d'en faire l'accompagnement obligé « de tous ses discours, de prendre en un mot :

« Les intérêts du Ciel plus qu'il ne veut lui-même ».

L'Ami de la religion et du Roi cite plusieurs passages de ce « mot préliminaire » pour mettre ses lecteurs en garde contre les dangers d'une diffusion dont le but est avoué, puisqu'en guise de conclusion, Cauchois-Lemaire déclare : « L'hypocrisie lance contre nous des anathèmes, des dénonciations, des messieurs Loyal et des exempts de police : nous ripostons par cent mille exemplaires de Tartufe... ».

Et ce même journal — qui n'a pas osé faire figurer *Tartuffe* parmi les mauvais livres qu'à la suite du *Mémorial Catholique* il tient cependant à dénoncer — s'abrite derrière la haute autorité de l'Eglise pour le condamner : « Jadis... un vertueux orateur avoit signalé les funestes résultats des plaisanteries et des allusions de *Tartufe*... Le sage Bourdaloue s'étoit élevé contre l'esprit et le but de cette pièce ».

Comme celle des policiers et des fonctionnaires, l'inquiétude des cléricaux s'explique aisément : c'est la *jeunesse* que l'on veut toucher et l'on y réussit. A notre époque où le fanatisme à l'égard des questions religieuses s'est sensiblement apaisé, nous avons quelque peine à évoquer ce climat de la Restauration, à imaginer ces élèves des collèges religieux qui portaient sur eux une brochure de prix modique facile à dissimuler et pouvaient, aux heures de rancune, identifier le héros célèbre à tel ou tel régent détesté...

Circonstance aggravante : certains maîtres eux-mêmes sont marqués par l'esprit libéral. Voltairianisme, néo-gallicanisme, haine des Jésuites

---

(25) Cauchois-Lemaire. Réponse à un catholique romain à l'occasion de l'Instruction pastorale de Mgr l'archevêque de Rouen. Paris, 1825.

— identifiés eux aussi, à tort ou à raison, à « l'Imposteur » — bien des facteurs peuvent intervenir dans la révolte muette de cette jeunesse où les *Paroles d'un Croyant* recruteront leurs auditeurs, et les révolutionnaires de demain, leurs adeptes.

C'est ainsi que la vie littéraire d'un chef-d'œuvre peut prendre, lorsque le climat politique s'y prête, un hallucinant relief et jouer un rôle d'une exceptionnelle importance dans le destin d'un pays.

PAULE SALVAN.

PIÈCES JUSTIFICATIVES

I

Copie figurée d'un placard séditieux.

Les Rouennais aux Braves soldats
du 6ème régiment de la Garde royale

Soldats

La conduite que vous avez tenue pendant les
trois jours de trouble qu'il y a eut aux
spectacle vous ont attiré l'accueil le
plus fllateur et la Reconnaissance
de tous les Rouennais aussi de Bouche
en Bouche on ne saisse de faire votre
éloge et celle de vos chefs les troubles
ne sont venu que par ses Calotin qui se
disant Ministre de Dieu ne sont que de
faux homme cherchant qu'à faire une
révolution pour vous égorger l'un par l'autre
mais ils s'y prenne trop tard le peuple
étant trop éclairé dégouerons tous leurs
projets et Bientôt la foudre du vrai dieu
anéantira cette race impure méprisable
aux yeux de tout l'univers par leurs mensonges
qui souille leurs lèvres.
Mais vous braves soldats l'appui du
Roi et de la France les Rouennais n'oublironts
jamais les braves du 6ème Régiment
fait à Rouen ce 20 avril 1825
par tous les Rouennais.

II

Copies figurées de divers placards séditieux et injurieux.

Trouvé affiché le 22 avril 1825 sur la fontaine du parvis de Notre Dame

Avis important

1 Le public est prévenu qu'il trouvera chez le Sr Vinaigre dit Lesur passage des Chanoines un assortiment complet de parrains et de marraines en état de grâce au plus juste prix.

Ces deux placards ont été trouvés affichés le 23 à une heure et demie du matin à la porte de l'archevêché

2 Non messieurs ce n'est pas par nous que cette pièce est interdite et si vous voulés voir Tartuffe ou l'hypocrite au grand Vicaire adressés vous

3 Vive le Tartuffe
En bas le Sure
en bas la Calotte

(ici est une figure tracée au crayon comme les trois lignes ci-contre)

Trouvé affiché le 22 à 10 heures du soir rue des Quatre-Vents

4 AVIS IMPORTANT

Archevêché à louer préfet à tuer l'abé Lesur à étrangler parce qu'il n'ons pas l'esprit de gouverner et de leur mandement on se torchera le derrier signé mécontent

5 ORDRE DU JOUR

Le Président des amis de la liberté à ses concitoyens

Amis

Les droits de nos conscience sont un mandement fait avec méchanceté a blessé nos oreilles, les personnes les plus pieuse n'ont put l'entendre sans frémir d'indignation; ils n'auroient jamais pu croire qu'un chef des ministres d'un dieu de paix se fut a Baisser ainsi il ne peuvent le croire il sont persuader encore qu'un de ses courtisans en a fait plus que lui mais désirant jusqu'à de plus ample renseignement mettre opposition à ce qui soit mis à exécution nous avons assemblé notre conseille et avons délibéré ce qui suit

Trouvé à 10 heures du soir, le 22 rue Grand pont au coin de celle du Fardeau

article 1er

Le Prince de Cröi est invité à faire déclarer nul le mandement sous peine d'y être contraint par force

article 2

est ordonné à tous pretes curés vicaires de ne point se conformer audit mandement s'ils ne veulent subir les conditions de l'article 1er

article 3

une pétition sera adressé à cette égard à la chambre des députés

Pour copie conforme
Le Procureur du Roi

Copie des 5 placards (23-24 avril)

Trouvé à 9 h du soir contre la porte d'entrée de la cour du palais rue St Lô

1 *Sous une potence à laquelle est suspendue l'effigie d'un prêtre se lit ce qui suit écrit à la main et assés couramment :*

« C'est sure

« Jeunes gens ne laissés pas prendre le dessus à cette race infâme, ils vous forceroient bientôt à fléchir le genou devant eux surtout tenés ferme à ce que l'on joue le Tartuffe »

Trouvé le 24 avril à 4 h 45 sur la porte du petit escalier qui conduit du marché neuf à la grande salle du palais de justice

2 *Sous une potence de même nature faite avec la plume on lit ce qui suit (le tout est écrit de la même main que le placard transcrit, ci-dessus)*

« C'est sûre

« Jeunes gens c'est donc en votre ville que cette race infame voudroit dicter des loix, il faudroit que nous soyons bien lâches pour nous abaisser sous le joug de ces insectes méprisables. Jeunes gens souvenez-vous que, si vous aviés le malheur de vous conformer à leurs désirs ils vous forceroient bientôt à fléchir le genou devant eux; mais comme je suis certain que vous êtes tous enflammés du même zèle je ne doute de votre courage surtout tenés ferme à ce que l'on joue le Tartuffe et ne laissés jouer aucune autre pièce avant, au moins que ces brigands ne puissent pas dire nous triomphons, car ce sont des êtres si méprisables ils infectent l'air que nous respirons tels sont les sentiments de celui qui est le plus grand ennemi de la calotte

Signé Passedebout

Trouvé sur les deux heures du matin au coin de la Bourse couverte rue Nationale

3 *Le Placard suivant est tracé aux grosses lettres imitant de gros caractères d'impression.*

Avis

« Le public est prévenu que Tartuffe a ouvert un cours de théorie pratique à l'archevêché de cette ville »

Trouvé à 4 h. du matin rue nationale près le n° 22.

4 *N^a celui qui suit est également en lettres imitant des caractères d'impression mais d'un moindre volume.*

Rouennais savés vous pourquoi de voir Tartuffe on vous a empeché c'est parce que Lesur y trouve son Portrait tout craché

Trouvé aussi comme le n° 3 au coin de la Bourse couverte rue Nationale

5 *N^a Le suivant est tracé d'une écriture anglaise*

Avis

« On demande un enfant d'Escobar pour remplacer l'abé Lesur qui doit se faire martyr »

IV

Copie de deux nouveaux placards affichés dans la nuit du 25 au 26. Même écriture que celle des deux autres adressés précédemment.

Trouvé affiché à 3 h 45 du matin rue Damiette contre la maison N° 45

1 Ce billet prévient les cagots de dévôts et dévotes de se mettre le plutôt possible et sous le délai de trois jours en état de grâce sous peine d'excommunication ils sont aussi avertis que pour recevoir une absolution indigne de reproche il faut s'adresser à l'archevesché près du grand vicaire pour le plus sur et pour sureté du fait adressés vous dans la maison ou ce billet est placardé. Ils vous instruiront de la manière à laquelle on doit s'y prendre pour obtenir les bonnes grâces de ce divin fanatique.

par le Prévenu (*suit un mot rayé dans lequel on aperçoit encore quelques lettres qui présenteroient à peu près le nom de Desfontaine*)

2 Avis aux Rouennais

« M. de V... y voulant obvier aux
« inconvénients qui pourroient résulter de
« l'ajournement de la pièce du Tartuffe
prévient le public qu'elle sera jouée
à l'ouverture de l'année théatrale
M. Lesur artiste distingué venant
de Gand vu l'indisposition de M. Saint
Elme remplira le rôle de Tartufe

DU COSTUME ET DE LA DÉCORATION TRAGIQUE AU XVII[e] SIÈCLE

A propos d'une gravure du XVII[e] représentant une scène de la tragédie de Cinna

Nous avons publié dans la *Revue d'Histoire du Théâtre* (1948, III, pl. 21) une gravure éditée par Mariette, représentant Melpomène (1). La Muse tragique en habit de fantaisie, les pieds nus dans des sandales et tenant à la main les attributs caractéristiques de l'art qu'elle incarne, est représentée se promenant dans les couloirs d'un édifice dramatique. Par une ouverture, à droite, l'on aperçoit la scène dont on ne découvre malheureusement que la moitié Cour. La décoration simule un cabinet ou un salon richement orné de pilastres, de niches abritant des statues, de consoles soutenant des bustes antiques. Au fond s'ouvre une baie élevée, arrondie en plein cintre, étroite pour sa hauteur (2). Six lustres de cristaux, comptant approximativement quatorze flammes chacun pendent du plafond, ce qui suppose douze luminaires, soit environ cent soixante bougies pour l'ensemble du théâtre (3). Aucune rampe n'est indiquée (4), mais le fait que le devant du plateau est beaucoup plus éclairé que l'arrière plan semble postuler l'emploi de ce procédé d'éclairage. Sous les loges d'avant-scène, deux ou trois rangs de gradins, peu encombrants d'ailleurs, s'avancent en escalier. Quelques jeunes hommes, dont un abbé de Cour, s'y prélassent dans des attitudes désinvoltes. Sur l'appui des loges, des étoffes négligemment jetées arrondissent en ellipse leurs plis tourmentés. Des spectatrices y sont accoudées, coiffées de la fontange, ce qui nous

(1) Bibl. Nat. Estampes. Œuvres de divers Maîtres. O a 78. Pet. f°.

(2) L'absence de cimaise et de plinthe indique plutôt une porte qu'un panneau délimité par une moulure.

(3) Ce même nombre de lustres s'observe sur la gravure du titre de *l'Almanach pour l'année 1689*, représentant les comédiens italiens à l'Hôtel de Bourgogne (cf. R.H.T., 1951, I, p. 60).

(4) Sur l'éclairage et la décoration de la scène proprement tragique, voir l'article de M. Agne Beijer, *Rev. Hist. Théâtre*, 1956, II-III et J. Vanuxem dans *Bull. de la Société d'études du XVII[e] s.*, 1958, n° 39.

donne, de prime abord, le *terminus antequem* de 1680. Mais, en raison de la forme déjà évoluée de la coiffure, la date d'exécution de la gravure de Mariette ne saurait, vraisemblablement, être antérieure à 1690.

Sur la scène, au sein de ce cadre somptueux que nous devons imaginer haut en couleurs, relevé de dorure et de marbres feints (5), deux acteurs, dont les habits s'accordent à l'éclat et au style de la décoration scénique, sont assis en vis-à-vis. L'un, chapeau en tête, est majestueusement carré dans un fauteuil à haut dossier; l'autre, tête découverte, le bras gauche pendant soutenant le vaste feutre dont les plumes balaient le sol, a seulement pour siège un tabouret (6). Le buste et le visage légèrement inclinés, il porte la droite à sa poitrine dans un geste de protestation et de respect. J'avais suggéré, en raison du maintien et de l'attitude respective des deux personnages qu'il pouvait s'agir du dialogue cornélien entre Auguste et Cinna (acte V sc. 1) : « Je vous obéirai, Seigneur ». Cette supposition s'est trouvée confirmée par un texte précis. M. Vanuxem, en effet, a découvert, et il nous a appris au cours d'une intéressante communication (7), que l'arrière-plan théâtral de notre gravure n'était que la copie partielle d'un tableau signé *Alexandre inv. et pinxit*, gravé par Pierre Le Paultre pour illustrer une brochure attribuée soit à Charles soit à Claude Perrault : *Le Cabinet des Beaux-Arts ou Recueil d'estampes gravées d'après les tableaux d'un plafond où les Beaux-Arts sont représentés*, Paris, Edelinck, 1690. Quel est ce peintre ? Nous en sommes réduits aux hypothèses. Peut-être pourrait-il s'agir d'un certain Alexandre (Julien), décédé en 1679 ? (8). Si rien ne prouve cette identification, rien non plus, *a priori*, ne s'y oppose, car le repère chronologique fourni par la fontange n'existe pas dans la composition du peintre. Mariette en reprenant le thème à son compte l'a complété sur quelques points de détail. Il a modifié le costume des spectatrices (9). Il l'a mis au goût du jour en palissadant sur le devant des cheveux l'armature élancée d'une haute fontange. Il n'est donc pas impossible, en principe, que ce détail de l'estampe consacrée à Melpomène ait été copié sur un panneau décoratif exécuté en 1679 ou à une date antérieure.

La composition d'Alexandre était consacrée à la gloire de la Poésie, symbolisée par une femme assise sur un tabouret, à l'entrée d'une sorte de galerie dallée, garnie, sur la droite, de bibliothèques où s'alignent de gros in-folios. Vêtue d'une tunique à l'ancienne lâchement ajustée, le sein découvert et le pied nu dépassant de dessous la riche mante enveloppant les jambes, accoudée du bras gauche sur une table basse, le petit doigt à la lèvre, rêveuse et couronnée de laurier, elle se détache sur le fond sombre d'une draperie accrochée à une colonne

---

(5) Agne Beijer, *ibid.*

(6) Sur la gravure de P. Le Paultre dont il est question plus loin, le siège de Cinna est moins sommaire: c'est un petit fauteuil à dossier très bas, si fréquent sous le règne de Louis XIII.

(7) Prononcée à la Société d'Etudes du XVII[e] siècle en 1957.

(8) Thieme et Benezit citent deux peintres de ce nom : Alexandre (Julien), né à Nantes (1553 (?)-1679) et Alexandre (Louis), début du XVII[e] s. qui travailla à la coupole de la cathédrale de Nantes (1625-1627), Cf. *Archives Art franç.* 1898, 4 et 5.

(9) Par exemple, l'une des spectatrices que Mariette a coiffée de la fontange porte sur le tableau d'Alexandre, une sorte de pélerine ou de mantille recouvrant les épaules et encapuchonnant la chevelure.

dorique. Plusieurs enfançons l'entourent représentant les divers genres littéraires auxquels elle préside (10). A gauche de la colonne l'on aperçoit, dans l'éloignement, le même théâtre et les mêmes personnages. Un commentaire explicatif accompagne cette reproduction du tableau. L'on y peut lire : « On a représenté dans l'éloignement l'excellente comédie de *Cinna*, non seulement parce qu'elle a toujours passé pour un chef-d'œuvre, mais aussi parce que la scène où Auguste reproche à Cinna son ingratitude est extrêmement reconnaissable ». La scène, inversée par rapport à la gravure de Mariette, est aussi moins complète : le peintre avait conçu son sujet en fonction d'un cadre ovale. Or la vignette de la Melpomène est rectangulaire, et de plus Mariette a supprimé la colonne à laquelle est adossée, chez Alexandre, la Muse de la Poésie. Pour meubler les vides, il a complété la haute baie dont l'amorce était seulement indiquée, prolongé les loges et ajouté un lustre. Il est regrettable que le théâtre n'ait pas été figuré dans toute sa largeur. Nous aurions vu comment, « la moitié de la pièce se passant chez Emilie et l'autre dans le Cabinet d'Auguste » était suggérée, vers 1679, « cette duplicité de lieu si particulière » (Corneille, *Examen*). Il est fort possible que, dans son ensemble, la partie gauche fût une réplique de la droite. Sans aucun artifice de décoration, dans l'unité de cette grande et somptueuse salle, la *Cour* aurait été censée représenter le cabinet d'Auguste et le *Jardin*, l'appartement d'Emilie. Quelques accessoires mobiliers auraient, au besoin, suffi à suggérer la différence des lieux (11).

Tel était aussi le sentiment de Corneille, du moins à l'époque où il écrivit le *Discours sur les trois unités*. Il y indique sa préférence pour une décoration unique où rien ne marquerait « la diversité des lieux. La plupart des spectateurs », explique-t-il, « s'attachant surtout à la chaleur de l'action qu'ils voient représenter ne s'apercevraient pas » de cette confusion de l'appartement d'Emilie avec celui d'Auguste. L'observation est juste, au moins pour *Cinna*, drame tout intérieur. Il n'y a pas lieu de la considérer comme une avocasserie du poète pour justifier les licences prises avec les théories dramatiques. C'est la constatation d'un fait d'expérience : la primauté du jeu des acteurs sur les différents éléments dont la coordination compose le spectacle.

Nous savons donc avec certitude, grâce au commentaire de Claude Perrault et à M. Vanuxem qui l'a su dénicher, dans quelle décoration et dans quels habits, du moins pour les rôles masculins, l'on représentait *Cinna* au début du dernier quart du XVII[e] siècle.

Le costume est inspiré de celui de l'imperator romain, mais entièrement francisé, accordé aux modes, aux usages et aux « décences » de la vie mondaine, apparié au style de la décoration scénique qui

---

(10) A ses pieds, plusieurs livres ouverts, où sont inscrits les noms de Tristan, de Molière et les titres de quelques-uns de leurs ouvrages : *Marianne, Hérode; l'Ecole des femmes, l'Ecole des maris, les Précieuses, le Misanthrope, l'Avare, les Fâcheux*.

(11) Charles Dullin, lorsqu'il monta cette tragédie, avait adopté le parti contraire, suivant en cela l'avis de Voltaire. Sur la scène du Théâtre Sarah-Bernhardt, le spectateur voyait à droite, la grand-salle où siège Auguste, et, à gauche, à un niveau surélevé, l'appartement plus intime et plus réservé d'Emilie. Le théâtre se trouvait ainsi un peu brutalement coupé en deux dans sa largeur.

prolongeait, dans la même perspective, celle de la salle, harmonisé, par l'emploi de somptueux tissus, aux brillantes vêtures des cordons bleus et des hauts personnages qui, sur le théâtre, entouraient de plus ou moins près, l'emplacement où les acteurs, de leurs gestes et de leurs voix, animaient la fiction dramatique. Le bronze incivil de la cuirasse a été remplacé par une sorte de pourpoint ou de *corps*, de moire, de satin ou de velours, brillamment ramagé d'or et d'argent, couvert de motifs décoratifs, brochés ou rapportés; il était strictement ajusté et moulait la taille, sans toutefois comme l'armure romaine, souligner en l'amplifiant l'anatomie des pectoraux et le détail des muscles thoraciques et abdominaux. Ce pourpoint est muni de manches couvrant le bras jusqu'au coude. De dessous celles-ci dépassent d'autres manches de toile d'or et d'argent. Ici, amples et souples, longues et pendantes, elles sont chez Le Paultre (d'après Alexandre), courtes, et, semi-rigides, elles s'évasent brusquement en forme de collerettes godronnées. Des rubans, des hauts de manches, diversement découpés, des languettes d'étoffe brodée rappellent le souvenir des lanières de cuir qui protégeaient les épaules et le ventre des guerriers antiques. L'on désignait par le nom de *lambrequins* ces ornements qui, initialement, décoraient le haut des manches et la ceinture de la saie. Les lambrequins de ceinture tombaient sur le bas de saie, c'était ce que l'on appelait le *tonnelet* (12), qui, arrêté un peu au-dessus du genou, laissait voir la jambe, étroitement moulée dans un bas, soit couleur de chair ou blanc, soit accordé à la tonalité générale du vêtement. Quant aux traditionnels brodequins dont les hautes tiges et les revers drapés enserrent le bas de la jambe, en eux nous retrouvons, transposée en étoffes brillantes rehaussées de laçures d'or et d'argent, la botte gréco-romaine combinée avec le soulier à talon rouge des Seigneurs de la Cour. Cet habillement est, à peu de choses près, celui qu'Hippolyte Lecomte prête à Baron, rôle de Cinna, dans son recueil de *Costumes de la Comédie Française de* 1620 *à* 1824. La légende porte, en outre, cette précision chronologique : « Comédie Française 1680 ». Malheureusement, le lithographe n'indique pas à quelles sources il a puisé sa documentation (13).

L'aspect moderne de ces compositions vestimentaires était encore accusé par la cravate de dentelle enserrant le cou et flottant sur la poitrine, le port de la perruque longue et du chapeau emplumé. Le couvre-chef avec ses larges bords relevés sur le devant, sa calotte ou têtière, haute et cylindrique, sommée de plumes rampantes d'où fuse une aigrette, présente un aspect archaïque et se distingue nettement des coiffures à la mode à cette époque. Plusieurs dessins de Bérain

---

(12) D'après Furetière : « Partie d'un habit antique qui se disait des manches et des lambrequins et dont on se sert encore aujourd'hui dans les Ballets, les Opéras et dans certaines tragédies ou Comédies ». *La Grande Encyclopédie ajoute* « ce sont quatre, six, huit, douze lambrequins à la manière des anciens Romains ». D'après la même source, le tonnelet était généralement de toile d'argent, couvert de bandes de broderies d'or et les manches finissaient en *campane*. L'auteur de l'article établit une distinction entre le tonnelet de théâtre et le tonnelet de Carrousel, plus ample : « bas de saie ou pourpoint plissé, enflé et tourné en rond avec un bas d'attache qui allait jusque sous l'habit de fête ».

(13) Voir ci-après, note 38.

en attestent la présence dans la tragédie lyrique en même temps que le caractère théâtral (14). Notons que, dans le tableau d'Alexandre, l'arrangement des plumes est différent et plus proche de l'usage courant ce qui s'explique, sans doute, par la différence de date entre la peinture et l'estampe de Mariette. Sur celle-ci, la coiffure d'Auguste annoncerait l'apparition de ces chapeaux garnis de plumes bouillonnant en hauteur et d'aigrettes, échaffaudage qui, raille Crébillon, « mettait les acteurs dans le cas d'éteindre les lustres qui, alors, éclairaient la scène et de crever les yeux à leurs princesses en leur faisant la révérence ». La différence que nous avons signalée dans le détail des manches semble pouvoir conduire à des présomptions chronologiques analogues.

Le casque semble avoir été très rarement employé dans la tragédie parlée (15) et seulement lorsque les « décences » de la situation en exigeaient le port. Sans doute, est-ce pour des raisons de vraisemblance que le frontispice d'*Amphitryon* (édition de Molière de 1682) nous montre l'illustre général thébain, retour des camps et au débotté, avec cette coiffure guerrière. Parmi les documents figurés dignes de foi (16), exception faite pour l'Opéra, les apothéoses de certaines pièces à machines et les parodies de la Comédie italienne, je ne connais pas d'autre exemple du casque au théâtre. Et ce casque n'était pas — du moins pas toujours — de métal, mais d'étoffe, comme le corps à l'antique remplaçant la cuirasse. L'inventaire après décès de l'acteur Charles Le Noir (1637) mentionne bien *une* « bourguignotte » mais elle était de « satin vert en broderie d'argent » (17). L'absence de la coiffure militaire et métallique se remarque aussi dans l'*Inventaire* du comédien André Boiron (1658). Le tabellion du Châtelet qui a dressé l'acte relève seulement : « un chapeau de velours noir, garni d'or, bouquet de plumes rouge, blanc et jaune avec un autre bouquet de plumes couleur feu et blanc, prisé le tout ensemble 50 livres (18). L'*Inventaire* de la garde-robe du célèbre Michel Baron (1729) témoigne dans le même sens (19). Point de casque, mais, complétant deux « habits à la romaine », « deux chapeaux garnis de leurs plumets et de point d'Espagne, l'un d'or, l'autre d'argent ». Nous savons aussi que pour le rôle de Cinna, l'élève de Molière endossait, d'après une tradition rapportée par Mme Talma dans ses *Etudes sur l'Art Théâtral* « un habit de velours noir à passe poil de satin cramoisi et se campait sur le chef un chapeau orné de superbes plumes d'un rouge éclatant.

---

(14) Voir Carlos Fisher, *Le costume d'Opéra*, p. 29,

(15) Lamé, *Le costume de théâtre* dans *le Présent*, n° 13.

(16) Ils sont fort rares, du moins en ce qui concerne la tragédie parlée. Voir la note 31.

(17) Les autres coiffures sont des « chappiaux » de castor noir et feutre gris, une toque de velours noir (très caractéristique de l'habillement théâtral dans la première moitié du siècle) et un bonnet « à l'anglaise » chamarré d'or et d'argent, les deux prisés ensemble 6 livres tournoi.

(18) Ces deux inventaires publiés par Mme Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre du Marais*, I, (1954), pp. 166 et 171.

(19) Bonnasies, éd. de Baron, *L'Homme à bonnes fortunes*. G. Monval, *Un comédien amateur d'art, Michel Baron*. Il semble que ce soit Le Kain qui ait, non pas introduit l'usage, mais rendu plus fréquent le port du casque dans la tragédie parlée.

B N Est

La Poésie

gravé par Pierre Le Paultre, d'après un tableau d'Alexandre

Charles Perrault : *Le Cabinet des Beaux-Arts*

A ces vers :

« Le fils tout dégouttant du meurtre de son père
« Et, sa tête à la main, réclamant son salaire »

il figurait avec son chapeau, écrit Ad. Jullien qui rapporte l'anecdote (20), la tête sanglante du père et l'agitait avec force jusqu'à ce que le public cessât de battre des mains ». D'après Voltaire, Auguste lui aussi paraissait avec un large chapeau surmonté de deux rangs de plumes rouges (21).

Cette transposition textile de l'armure antique conférait à l'habillement théâtral une unité, une somptuosité et une civilité plus grande et plus prochaine; elle permettait de développer, sur des étoffes de couleurs vives et variées, sur des moires d'or, d'argent ou d'acier, l'efflorescence et l'éclat de motifs décoratifs nettement détachés du fond par le soin que l'on prenait — il en est de même dans l'héraldique — qu'il n'y ait métal sur métal ou couleur sur couleur (22). Cet emploi généralisé du tissu — il connaît de nos jours un regain de faveur — avait, en outre, l'avantage d'éviter ces cliquetis d'armes qui sonnent parfois si fâcheusement la ferblanterie.

L'inventaire après décès de Michel Baron nous permet de prendre une idée de la somptuosité de ces « habits à la romaine » (23). Deux y sont sommairement décrits; prisés 800 et 1.200 livres, ils comportaient respectivement des « corps » de moire d'acier ou d'étoffe d'argent, des tonnelets et des manches de velours bleu ou couleur de rose, le tout chargé de nœuds d'épaules, de broderies, souligné de galons d'or et d'argent. L'habillement était complété par des cravates de dentelle, des baudriers ou des écharpes, des gants parfois (24). Les bas étaient assortis à la couleur dominante (25). Ce dernier détail a son importance.

---

(20) *Hist. du cost. au théâtre.*

(21) Sur une gravure de Desrocher, datée de 1740, le comédien porte une petite toque sans bord, garnie de plumes basses épousant, sur les côtés et le dessus, la forme de la coiffe. Dubech, *Hist. du Théâtre*, t. III, p. 322. On a supposé, sans preuve, que cette gravure reproduisait le portrait, perdu, de Baron dans le rôle de Nicomède, peint par Coypel. Il est probable que ce costume ait été confectionné lors de la rentrée de Baron au théâtre, 1720. L'on y remarque, en effet, une pièce d'habillement dont je ne crois pas qu'on trouve d'exemple au XVII[e] siècle : cette sorte d'écharpe étroite transversalement tendue, sur le haut de la poitrine, d'une épaule à l'autre. Nous la retrouvons sur une maquette de costume dessinée par Boquet pour Le Kain, rôle d'Abner. Une annotation marginale la désigne sous le nom de « rotonde ». Bibl. de l'Opéra. Voir J. J. Olivier, *Le Kain*, p. 62, fig.

(22) *Notes de Nicomède Tessin le Jeune*, publiées par R.-A. Weigert, dans *Bull. de la Soc. d'Hist. de l'art français*, 1932.

(23) Voir Robinet, *Gazette* du 3 janvier 1666 sur l'*Alexandre* de Racine, à l'hôtel de Bourgogne : « et l'excellent Des Œillets dont l'habit fut fait à grands frais ».

(24) Sur la gravure de Mariette comme sur une estampe du Musée National de Stockholm (voir ci-dessus), les acteurs ne sont pas gantés, non plus que les *Comédiens français* de Watteau. L'usage en est cependant attesté à la fin du règne de Louis XIV par le frontispice de *La Mort d'Ulysse*, de l'abbé Pellegrin, édition de 1707. Un article de l'*Inventaire* de Charles Le Noir fait état de cinq paires de gants. Mais dans quels rôles étaient-ils utilisés ?

(25) Ce n'était pas une règle générale. Il y avait des bas couleur de chair, et, au moins dans l'Opéra, des bas noirs, gris ou basanés pour les personnages exotiques et les divinités infernales ou malfaisantes : les Furies, les Songes funestes, etc...

Ces jambes, gaînées d'une couleur qui n'était pas celle de la chair, contribuaient à conférer à ce costume composite, outre une grande unité d'ensemble, une irréalité et, à la fois, un air de « modernité », comme dit Brunetière, accordées à la tournure et à l'esprit des modes contemporaines dont il était la transposition héroïque (26).

Il est à remarquer que cet habit est très différent de celui que porte Molière dans le tableau célèbre, attribué à Pierre ou à Nicolas Mignard que conserve la Comédie-Française (27). D'après une tradition tardive, le peintre, à la demande de son modèle, aurait représenté le fidèle admirateur et interprète de Corneille tenant le rôle de César dans la tragédie de *Pompée*. Mais la question est de savoir quelle créance nous devons accorder à cette tradition et à ce portrait. L'artiste a-t-il prétendu fixer sur la toile l'image de Molière acteur tragique tel qu'il apparaissait sur la scène dans son accoutrement théâtral exactement reproduit ? Ou bien nous trouvons-nous en présence d'un portrait arbitrairement interprété dans le style pictural et antique, conformément à un tour d'esprit et de main devenu monnaie courante aussi bien dans la production littéraire que dans les ouvrages des peintres et des sculpteurs ? La Bruyère ironisera sur cette mode qui faisait, écrit-il, « une Diane d'une femme de ville, comme d'une femme simple et timide une Amazone ou une Pallas, une Laïs d'une honnête fille, un Scythe, un Attila d'un Prince qui est bon et magnanime ». C'est précisément ce qui n'était pas admis sur le théâtre. Les acteurs n'y devaient pas incarner des Scythes ou des Attila conformes aux originaux, ni même des Alexandre et des César authentiques, mais tout ensemble, et ces personnages et des princes français.

Le même doute s'attache, jusqu'à nouvel ordre, à un portrait d'homme costumé à l'antique récemment redécouvert au Musée Cantini, à Marseille, lequel, d'après une inscription ancienne, mais non encore datée, ne serait autre que « Molière en habit de théâtre ».

Le costume est plus somptueux et la mante, toute couverte de larges rinceaux décoratifs, doublée d'un satin soyeux aux plis cassants, présente évidemment un caractère théâtral, mais pas plus que sur nombre de portraits à l'antique.

Il est peu probable qu'un homme aussi équilibré que Molière, aussi lucide, se soit complètement fait illusion sur la valeur de son jeu dans le genre tragique, si celui-ci eût été réellement insuffisant. Son insuccès étonne. Il n'est pas inexplicable. Molière aurait déconcerté le public par la nouveauté de son interprétation dans un genre où d'autres acteurs passaient pour inégalables et, conjointement, par la nouveauté d'un habillement accordé à la tendance réaliste de son esthétique dramatique. Certains auteurs, dont Jules Claretie, ont donc été amenés à considérer Molière comme un précurseur de Le Kain et même de Talma. C'est à cette conclusion qu'arrive M. R. Th. Coële

---

(26) Autres exemples de l'habit « à la romaine » dans la Tragédie, voir les frontispices de « *La querelle des théâtres* » (Dubech, *Hist. du Théâtre*, II, p. 291); de *La mort d'Ulysse*, de l'abbé Pellegrin (1707); du *Théâtre* de Pradon, Marbre Cramoisy, 1695.

(27) Marg. Dubuisson, *le Portrait de Molière dans le rôle de César est-il de Pierre ou de Nicolas Mignard ?* dans *Revue des Arts*, 1956, 1.

dans un récent article paru dans la *Revue d'Histoire du Théâtre* (28). L'auteur ne produit pas d'arguments absolument positifs. J'ai trouvé dans l'*Inventaire* de Ch. Le Noir (29) quelques indices qui pourraient être portés à l'actif de sa thèse. Nous y avons relevé, en effet, le mot « colletin » ,qui désigne une casaque de buffle, associé avec le mot « lambrequin ». Ces deux termes, réunis dans une même description, pourraient, à la rigueur, faire allusion à une cuirasse à l'antique modelée en cuir. Mais rien n'est moins sûr, et colletin peut, tout aussi bien, désigner une pièce de l'habillement contemporain. Donc, coup nul.

Molière précurseur de Talma, l'hypothèse est séduisante. Elle se heurte à une objection sérieuse : le silence absolu des contemporains. Le talent de Molière comme tragédien a été critiqué par les uns, loué par d'autres. Mais ni ceux-ci, ni ceux-là n'ont fait allusion pour l'en féliciter ou lui en faire grief, à cet habillement « pictural » et plus antique qui, alors, eût paru tout à fait révolutionnaire sur la scène tragique. Il y a lieu de s'en étonner. Tout aussi étonnant le silence, au XVIII[e] siècle, de tous ceux, écrivains ou comédiens, qui se montraient partisans, et avec quel enthousiasme, d'une réforme du costume. L'acteur Larive se scandalise, dans son *Cours de déclamation*, de ce que Racine et Corneille « si parfaitement instruits des mœurs et des usages de tous les personnages de leurs tragédies, n'aient pas songé à en établir les costumes d'après les modèles du véritable antique donnés par les Poussin, les Le Sueur, les Sarrazin ». Pas plus que lui, Diderot, Marmontel et Voltaire qui ironisaient sur le même sujet, Le Kain ni Talma n'ont soufflé mot d'une tentative que Molière aurait faite pour rapprocher le costume tragique des traditions de la Peinture de son temps (30).

Dans le poème qu'il a consacré à *La Gloire du Val de Grâce*, Molière fait une louange à son ami le peintre Pierre Mignard d'avoir su retrouver

> « l'art des belles draperies
> de grands plis bien jetés suffisamment nourries
> dont l'ornement aux yeux doit conserver le nu ».

Qu'un esprit aussi curieux de tous les moyens de l'expression scénique, et qui a si parfaitement défini l'un des caractères essentiels du costume antique, ait rêvé de mettre au service de l'art dramatique les ressources plus variées et plus expressives du costume pictural, c'est fort possible; mais, dans l'état actuel de la question, rien ne nous autorise à affirmer, ni même à supposer, qu'il ait tenté sur le théâtre, au moins à Paris, une expérience qui se serait soldée par un échec (31).

---

(28) Voir les articles de M. R. Th. Coële dans la Rev. d'Hist. du Théâtre, 1956, I, p. 44 et sq. : *Molière en habit de théâtre;* 1957, IV, *Madeleine Béjart et Molière, modèles des peintres Nicolas et Pierre Mignard.*

(29) Découvert et publié par Mme Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre du Marais*, I.

(30) A remarquer également, au moins pour le XVII[e] siècle, l'extrême rareté des portraits d'acteurs en costumes de théâtre et singulièrement de tragédie.

(31) Ce type de costume s'observe sur nombre de frontispices dramatiques, mais on sait combien les artistes qui en ont donné les dessins se sont délibérément écartés de la vérité théâtrale. Par contre, phénomène assez curieux, les frontispices illustrant les livrets d'Opéra s'avèrent, sauf de

La critique d'aujourd'hui tend de plus en plus à mettre la création dramatique du XVII[e] siècle en relation avec l'actualité et à déceler, à l'origine de l'inspiration poétique, des événements contemporains et des courants de pensée dramatiquement transposés dans le domaine et sous le couvert de la Fable et de l'Histoire ancienne (32). Pour nous en tenir à *Cinna* on a émis l'hypothèse que la révolte des paysans normands, la complicité des Parlementaires rouennais, durement châtiées par Richelieu, auraient cristallisé, dans l'esprit de Corneille l'idée de *Cinna*. Cette suggestion, émise en premier par Edouard Fournier est, probablement avec raison, contestée (33). Les dates s'y opposent. Elle contient néanmoins une part de vérité. Il n'est pas exclu, en effet, que Corneille n'ait nourri le secret dessein de proposer la clémence d'Auguste en exemple au monarque régnant comme un acte politique à la fois habile, humain et glorieux. Il reste évident — le rappel de ce lieu commun trouve ici sa place — que, dans cette tragédie conçue en des temps troublés, fertiles en complots fomentés par les Grands contre l'Etat et le Roi, le personnage de Cinna et celui d'Emilie incarnent l'esprit de la Fronde, sa turbulence politique, souvent brouillonne et ce féminisme dont certaines catégories de Précieuses et d'intrigantes développaient les prémisses jusqu'à leurs derniers aboutissements (34). Le public se trouvait ainsi directement touché dans ses passions et ses idées par des références sous-jacentes aux événements et aux hommes de son temps. Que Corneille ait ou non obéi à un dessein préconçu, le frémissement de l'actualité est partout sensible, sous l'habit à la romaine et le couvert de l'histoire, dans ces débats haussés jusqu'au plan de l'universel et du transcendant. Et pour que ce frémissement soit plus sensible encore, il fallait que cet habit à la romaine fût tout aussi français que romain. Nous retrouvons donc dans l'habit de théâtre, principalement dans les rôles masculins, le reflet d'une tendance très générale de l'art et de la littérature et qui consistait, que l'on me passe ce double barbarisme, à « actualiser » l'antique, comme, inversement, à « héroïser » l'actualité.

Ainsi avait peu à peu pris forme une sorte d'uniforme dramatique dont l'invention, parallèle aux convenances, au goût et au costume contemporains, exprime parfaitement en son genre et dans ses limites, la conception que l'on se faisait de la substance et des règles de la poésie tragique, qui exigeaient, en outre, comme l'écrira Pradon (35), que « la politique soit unie à l'amour »; la politique et la raison

---

rares exceptions, conformes à la réalité. Voir notre communication, *Le costume de théâtre dans la tapisserie au XVII[e] s.* dans *Actes du I[er] Congrès d'hist. du cost.*, Venise, 1952.

(32) Voir les ouvrages de G. Couton : *Corneille et la Fronde; Réalisme de Corneille;* Dubech, *Racine politique;* Rambaud, éd. de *Cinna*, notice.

(33) Reprise par MM. Dorchain et Lefranc.

(34) G. Mongrédien, *Les précieux et les précieuses*, Introd. Sur la date de la création de *Cinna*, voir Couton dans *Rev. d'Hist. du Théâtre*.

(35) *Statira*, I, 1 : « Ici, la politique est unie à l'amour ». Citons aussi ces trois répliques de la *Folle querelle* de Subligny (II, 9), bien significatives de l'état d'esprit d'une partie du public : Eraste : « Andromaque trompe cet Ulysse qui était le plus fin diable qui fut en France » — La Vicomtesse : « Vous voulez dire en Grèce » — Eraste : « En Grèce, en France, qu'importe! Mais est-il rien de plus surprenant... ». Et, encore de Pradon (préface de *Phèdre)* : Hippolyte aurait eu « mauvaise grâce » à se présenter « tout hérissé des épines du grec dans une cour aussi galante que la nôtre ».

d'Etat, ressort patent ou dissimulé de la tragédie classique, récif invisible ou roche hautaine contre quoi venait écumer et déferler la grande houle des passions (36).

Le décorateur chargé « d'habiller » la tragédie de *Cinna*, s'il ouvrait le recueil d'Hippolythe Lecomte que nous avons cité plus haut, croirait avoir trouvé un élément capital pour son travail. Il y verrait en effet une planche (37) portant la légende suivante : « Emilie dans *Cinna*, Comédie française, 1680 ». Cette précision tendrait à faire croire, au premier abord que cette composition a été établie d'après des documents sérieusement authentifiés. Il n'en est rien, et, selon toute vraisemblance, l'attribution en est entièrement fantaisiste. Cette lithographie reproduit, en effet, presque trait pour trait, un ajustement d'Opéra dessiné par Bérain pour le personnage de Cérès (38). Hippolyte Lecomte s'est contenté d'enlever la symbolique couronne d'épis ceignant le diadème de la déesse et de supprimer les motifs floraux, trop significatifs, qui se détachaient en couleurs vives (or, bleu, carmin) sur le fond clair de la jupe. Devrions-nous supposer, pour justifier la bonne foi du dessinateur, qu'il aurait eu connaissance de représentations exceptionnelles où l'on aurait eu la fantaisie d'utiliser les habits des Ballets du Roi dans la tragédie ? C'est assez peu vraisemblable, bien que le fait soit avéré pour quelques représentations d'amateurs. Dans les *Mémoires* de l'Abbé Arnauld, par exemple, l'on trouve le récit d'une représentation de *Sophonisbe* à Rambouillet pour laquelle tous les acteurs avaient revêtu « de riches habits choisis parmi un grand nombre de ceux du Roi et de ses ballets, dont M. le Marquis de Rambouillet avait ses coffres pleins, du temps qu'il était grand maître de la garde robe ». Même remarque dans *La Jeunesse de Francion* de Ch. Sorel (éd. Bossard, p. 95) « ...nos habits venant des défroques d'un ballet du Roi étaient presque tous pareils ».

Le costume féminin était, en général, moins transposé. Les documents figurés dignes de foi sont fort rares, du moins ceux qui concernent la tragédie parlée. Parmi ceux-ci nous citerons, parce qu'il y a toute chance qu'elle soit exacte, une gravure du Musée National de Stockholm, récemment publiée par M. Agne Beijer dans la *Revue d'Histoire du Théâtre* (1956). Elle est intitulée « La Comédie » et représente un groupe d'acteurs dans une scène de tragédie.

Il faut toutefois prendre garde que cette estampe est chronologiquement assez éloignée de la peinture d'Alexandre. Elle appartient à une époque de transition, vers 1700, où le costume de théâtre s'abâtardit. Il n'a, cependant, subi aucune modification essentielle; simplement, comme dans *Les Comédiens français* de Watteau, le

---

(36) Voir Dubech, *Racine politique*.

(37) Pl. 51.

(38) Bibl. Nation., Estampes, Tb. 20, a, p. 25. La même à Stockholm (*Catal. de l'Exposit. des dessins... de Stockholm*, Paris, Carnavalet, 1956, n° 72). Il n'est pas jusqu'à l'inversion de la pose, produite par l'impression d'un dessin non retourné sur la pierre lithographique qui ne trahisse cet emprunt. Voir aussi, dans le même recueil, la pl. 67 : « *Mlle Champmêlée dans Iphigénie en Aulide, Comédie Française, 1675* ». Le costume appartient à cette veine particulière de l'invention bérinesque, nettement influencée par l'antique et que le dessinateur du Cabinet du Roi appliquait principalement aux personnages secondaires de la Tragédie lyrique et, quelquefois, aux protagonistes (Acis dans l'opéra d'*Acis et Galaté*).

tonnelet s'est évasé et les lanières des lambrequins se sont transformées en larges panneaux brodés, les uns, coupés carrément, les autres festonnés en pointe.

Le costume féminin est, selon la tradition, beaucoup moins transposé. Il se rapproche de certains ajustements de fantaisie que les graveurs, en particulier la dynastie des Bonnart, se plaisaient à inventer pour en parer les figures de leurs compositions allégoriques dans lesquelles ils s'ingéniaient à symboliser, sous des dehors à la fois héroïques, aimables et « galants », les Eléments, les Heures ou les Muses, les Saisons ou encore les Parties du monde. Il est probable que ces inventions allégoriques aient été utilisées par les mêmes artistes dans leurs portraits-gravures de mode et qu'elles aient influencé à la fois le costume de Cour et le costume de théâtre qui demeurent, singulièrement, semble-t-il, dans les premières décades du XVIII[e] siècle, très voisins l'un de l'autre.

Nous remarquerons particulièrement dans notre gravure l'habit de la principale interprète assise dans un fauteuil : le corselet avec ses courtes basques frangées, les broderies en relief à l'intérieur desquelles s'insèrent, par places, des pierreries ponctuant d'éclats de lumière et de scintillements multicolores le développement des arabesques d'or et d'argent ou, en bas de la robe, les arborescences stylisées des hautes tiges végétales dont les courbes opposées dessinent d'élégants motifs décoratifs. Nous trouvons le même procédé en usage bien avant cette date.

Nous savons par le compte rendu que donne Robinet (*Gazette* du 27 décembre 1665) de l'*Alexandre* de Racine, joué au Palais-Royal « par la troupe moliérique » que les habits de Mlle Molière (Cléofile) étaient « semés de perles, de rubis et de toute la pierrerie, dont l'Inde brillante est fleurie ». Ceux de la « grande Axiane » (la Du Parc) « brillante comme Diane », resplendissaient des mêmes feux. Feux de théâtre, car les pierres qui les jetaient n'étaient pas toujours de bon aloi. Malgré sa platitude, la description du courriériste, sommaire et imprécise comme toujours, corrobore le témoignage des monuments figurés.

Mais la couleur manque à cette vague esquisse comme à la gravure. Pour en donner une idée nous nous reporterons à plusieurs actes d'Archives. L'*Inventaire* de la Champmeslé évoque les splendeurs évanouies de sept « Habits à la romaine », dont l'un était composé d'un corps et d'une veste (39) à fond bleu et fleurs d'or, se détachant sur une jupe de raz d'argent, garnie d'un grand falbala (40) de point d'Espagne d'or, prisé 1.100 livres. Et un autre : « tout complet de velours vert, brodé d'or et argent, avec une grande frange d'or à double rang, le tout fin, prisé avec le sabre à poignée d'argent et le fourreau aussi à plaque d'argent, bout et chaîne, le tout d'orfèvrerie : 500 livres ».

Cette primauté de l'intérêt dramatique, du conflit psychologique et passionnel sur le pittoresque extérieur, historique ou géographique, explique aussi l'évolution de la décoration scénique, aboutissant au

---

(39) Terme dont il est difficile de préciser la signification et de retrouver l'équivalent matériel dans les documents figurés.

(40) Falbala : « large bande d'étoffe plissée que les femmes mettent en bas et autour de leurs jupes ». Littré, d'après de Caillières, 1690.

poncif du « palais à volonté ». Le rôle du décorateur n'était pas de ressusciter les paysages, les architectures et les modes vestimentaires de telle nation à telle époque de son histoire, mais, avant tout, conformément aux enseignements de Vitruve et de Serlio, d'enrichir la scène « de colonnes, de frontispices, de statues et autres appareils sentant » — je cite la traduction de Jean Martin, 1547, si pertinente dans sa naïveté — « sentant leur royauté ou leur Seigneurerie », et, par ce moyen, de créer un irréel Pays de Tragédie, à la fois proche et lointain, antique et moderne, français et turc (41), propre à soutenir la grandeur de l'action en situant la fable et ses personnages hors de la vie commune et quotidienne, dans une sorte de champ clos où s'affrontent les passions à l'état pur, de Paradis tragique de violence et d'exaltation, analogue à le prendre sous un certain biais, mais sous une autre latitude, plus chaude, chargée de foudre et de férocité, à ce Pays du Tendre, à ce Forez idyllique et pastoral ou d'Urfée confina les belles, pures et exemplaires amours de Céladon et d'Astrée. L'absence de particularisation du décor et son caractère irréel trouvent une illustration très pertinente dans la Relation que donne le *Mercure galant* (11 mai 1680) d'une représentation de *Mithridate*, interprété par les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne « en visite » chez Madame, à Saint Cloud : « Le lieu qui devait servir de théâtre était préparé dans l'ancien salon ». La tragédie racinienne s'y jouait « entre des paravents d'une très grande beauté », sans doute disposés en profondeur comme les coulisses d'un théâtre. Ils étaient mis en valeur par la lumière douce et vivante des bougies, échelonnées autour de girandoles portées sur des guéridons d'argent, entre lesquels on avait disposé des vases d'argent remplis de toutes sortes de fleurs naturelles, « Au fond, dans la grande croisée qui regarde Paris », l'on avait créé, au moyen des mêmes objets, alignés et superposés sur des gradins « en manière d'amphithéâtre », un arrière-plan scintillant de flammes et de cristaux, de fleurs et de vaisseaux d'argent dont l'éclat amorti nimbait d'une poésie mystérieuse le lieu dramatique, idéal et presque utopique où se consumait l'action.

Ainsi, et sans que personne y trouvât rien à dire, les personnages de la tragédie de *Mithridate* naquirent à la vie théâtrale dans un cadre bien éloigné de la réalité historique et cimmérienne. Il est à noter que l'éclairage aux bougies jouait un rôle primordial dans l'illusion théâtrale. Malgré, ou peut-être en raison de sa faible intensité, il possédait — M. Agne Beijer l'a expérimentalement éprouvé sur le théâtre de Drottningholm (42) — une singulière vertu d'enchantement et communiquait aux décorations une luminescence mystérieuse et comme intérieure. C'est dans l'esprit que nous venons d'indiquer que M. Gaston Baty entreprit, en 1938, de monter la *Phèdre* racinienne. Il s'en est expliqué dans le Programme de son théâtre : « Nous n'emmenons le spectateur », écrivait-il, « ni dans le Péloponèse mythologique, ni à Port Royal, ni à Versailles, mais dans un lieu

---

(41) La notion d'exotisme se confondait avec celle d'antiquité. Le frontispice, exécuté d'après Bérain pour l'Opéra d'*Achille et Polixène* (1687) nous montre l'amante du bouillant guerrier habillée à la turque. Cette Polyxène pourrait être une Roxane.

(42) Agne Beijer, *ibid.*

théâtral irréel, qui les concilierait tous les trois et qui nous paraît être le seul où Phèdre puisse vivre totalement ». Il y a bien de la justesse dans cette vue qui se pourrait étendre à presque toutes les œuvres dramatiques de la période proprement classique du siècle de Louis XIV.

L'approche et la compréhension de cet Univers dramatique et des personnages qui le hantent se trouvaient facilitées par toute une série de dispositions particulières — je renvoie sur ce point aux articles de M. Agne Beijer dans la *Revue d'Histoire du Théâtre* — dispositions et coutumes qui, toutes, tendaient à réunir le public et les acteurs au sein d'une même « unité architectonique » et décorative, dans une même communauté spirituelle, dans un même jeu. La présence elle-même des spectateurs sur la scène (43), si elle conditionnait le jeu des acteurs, le caractère de leurs habits et même jusqu'à l'invention du poète — Voltaire s'est expliqué sur ce point dans plusieurs préfaces — cette présence constituait néanmoins un trait d'union entre la fiction et la réalité, entre « l'homme de la scène et l'homme de la salle », participant à un même jeu, oui et jusque dans le sens enfantin du mot. Car, s'il y a un paradoxe du comédien, il y a aussi un paradoxe du spectateur. Celui-ci est à la fois juge et partie; il doit savoir se donner à l'illusion et, par instants ou en même temps, se reprendre. Marmontel a constaté ce phénomène de dédoublement sans pouvoir l'expliquer : « Il en est donc de la forme des vers comme de la forme du théâtre. Les yeux et les oreilles sont avertis par l'artifice du langage, de la décoration et des habits que le spectacle est une feinte, tandis que l'esprit et l'âme se livrent à la vraisemblance parfaite des situations, des mœurs, des sentiments et des peintures. Quelle est donc en nous cette duplicité ? C'est une énigme... » (44). Il entrevoit cependant une explication : « Dans ce composé », constate-t-il, « tout est mensonge mais tout est d'accord; et cet accord fait la vérité », la vérité du théâtre car « on est dans un monde nouveau » et comme l'écrivait Jacques Copeau, dans « un monde parfait comme on dit d'une figure géométrique qu'elle est parfaite, un monde qui communique au monde réel, lui emprunte des formes, des couleurs, des accents, mais pour n'en restituer qu'une image, recomposée par des moyens qui sont à lui » (45).

Jacques Copeau a maintes fois mis en garde les artisans du théâtre contre le « dangereux apparat du costume et la séduction du pittoresque ». Double tentation, qui, lorsqu'on y cède sans la subordonner étroitement à des fins dramatiques précises, a pour principal effet de distraire l'attention du spectateur vers des objets secondaires sans valeur expressive propre, de le dérouter par des « étrangetés » et,

---

(43) Elle n'était pas gênante, d'après Marmontel : « Quelle impression peuvent faire de légères invraisemblances sur des esprits émus d'étonnement et de terreur ? N'avons-nous pas vu Mérope, le poignard à la main, fendre la presse de nos jeunes seigneurs, pour percer le cœur de son fils ? Et Mérope nous faisait frémir et Phèdre nous arrachait des larmes ». *Eléments de littérature*, article *Illusion*. Même appréciation dans Agne Beijer, *ibid.*

(44) Marmontel, *ibid.*

(45) Sur ce sujet voir les réflexions de Chateaubriand, *Mémoires*, éd. Garnier; t. II, p. 197; Jean Schlumberger, *Lettre à un historien* dans *N.R.F.*, 1925, juillet; Paul Valéry, *Variété V* (à propos de Flaubert); Jacques Copeau, éd. de *Lorenzaccio*, notice.

partant, de le rendre étranger à l'essentiel du conflit et à son actualité (46). Lors de la création de *La guerre de Troie n'aura pas lieu* de Jean Giraudoux, M. J. L. Vaudoyer félicitait la créatrice des costumes, Mme Allix, de « s'être bien gardée de déguiser en morts ressuscités des vivants qui viennent de naître ». Tel était aussi le sentiment des gens du XVII[e] siècle à l'égard des héros de Scudéry, de Rotrou, de Mairet ou de Tristan L'Hermite, de Corneille et même de Racine

Atténuant, au lieu de les exalter, les différences superficielles de costumes et de mœurs, ils imprimèrent à l'apparence extérieure des héros de la Fable et de l'Histoire, aux passions éternelles de l'Amour, de l'Orgueil et de l'Ambition qui les meuvent, aux mots dont ils se servent pour les exprimer, à leur costume enfin, une tournure actuelle et française.

Ainsi pensaient-ils en rendre l'abord plus facile et plus fraternel, tout en leur conservant, dans l'ambiance de liberté poétique propre à l'Univers théâtral, en même temps qu'une primitive violence enveloppée sous un langage et des manières rapprochées des nôtres, cette majesté que confère l'élévation du rang, l'écho sonore et symbolique des noms illustres du passé, les perspectives enfin de l'Histoire convergeant, à l'arrière-plan, jusqu'aux lointains légendaires du temps et de l'espace et reliant par des lignes idéales, le souvenir des gloires révolues à celle du Monarque régnant et aux préoccupations morales, politiques ou sentimentales les plus actuelles. De là ces ajustements mixtes où s'entrelacent, se fondent et se combinent avec des prépondérances variables, des éléments empruntés à la Rome d'Auguste, aux modes françaises du jour et, parfois, à celles des Turcs et des Pays du Levant.

JACQUES HEUZEY.

Baron, rôle de Cinna, 1680, *d'après H. Lecomte.*

(46) *Le poète au théâtre*, dans *Revue des Vivants*, juin 1931.

COMMUNICATIONS

Un "emploi" du théâtre médiéval français : Maître ALIBORON

Maître Aliboron, ou plus exactement « Alliborum », est peut-être le personnage le plus bizarre de tout le théâtre médiéval français.

Son nom viendrait du mot « ellébore » qui désigne une plante dont les graines passaient, depuis l'Antiquité, pour guérir la folie (1).

Au fond, il représente un « emploi » : celui de l'imbécile qui veut jouer au savant.

Il manifeste cette qualité dans un monologue comique : *Les Ditz de Maistre Alliborum qui de tout se mesle et sait faire tout mestiers et de tout rien,* qui date de 1495 environ.

Mais, bien avant cette date, nombre de mystères et de moralités avaient fait allusion à sa sottise devenue proverbiale, et notée telle jusqu'au bon La Fontaine qui lui confère la célébrité et donne à l'Ane de ses fables le nom du « maistre » de notre ancien théâtre, notamment dans *Les Voleurs et l'Ane :*

> Survient un troisième larron
> Qui saisit Maître Aliboron.

Maître Aliboron apparaît, dès 1445, dans une farce (la sixième du *Recueil de farces françaises inédites du XV^e^ siècle* par Gustave Cohen (2).

Il apparaît aussi dans la *Sottie des sots qui corrigent le Magnificat à cinq personnages, c'est assavoir Teste Creuse, Sotin, Roussignol, Dando Mareschal, Maistre Alliborum* (3).

Ses accessoires, en scène, étaient un bonnet rond, des encriers, et une quantité considérable de papiers.

---

(1) Cf. « Maître Aliboron. Etude étymologique », par A. Thomas, Paris, 1919.

(2) Cambridge, Mass, 1949, The Medieval Academy of America.

(3) Cf. *Recueil Trepperel,* édit. par Eugénie Droz, t. I. *Les Sotties,* Paris, Droz, 1935, sottie IX, pp. 183-216.

Nous en avons le témoignage dans la *Moralité de Chascun, Plusieurs, le Temps et le monde,* dans laquelle Chascun déclare, en parlant du « Temps qui court » :

...A la teste
Le bonnet ront, cornes, cornete,
Tant de papiers, c'est un grand nombre
Tant d'engins, l'un droit, l'autre contre,
Te semble un Maistre Aliborunt (4).

Nous pouvons conclure de tout cela que Maistre Alliborum était un personnage comique très populaire, et très probablement un emploi. Peut-être cet emploi était-il le fait d'un seul comédien, comme pour Pathelin et Mimin.

Mais Maître Aliboron est le père d'une nombreuse famille. Tout d'abord, il est le plus éminent des « corrigeurs de Magnificat », c'est-à-dire des sots qui consacrent toutes leurs pauvres facultés et tout leur temps à des choses parfaitement inutiles.

On peut aussi rapprocher de lui tous les personnages qui, dans leurs monologues comiques, prétendent tout savoir, même et surtout les choses les plus stupides.

D'ailleurs, le titre de l'un de ces monologues confirme bien cette parenté. Il s'agit du monologue de *Maistre Hambrelin, serviteur de Maistre Alliborum, cousin germain de Pacolet* (5) qui, après avoir en deux cent quatre vingt dix vers exposé tous ses talents, conclut (v.v. 2955 qq):

Qui a de Hambrelin affaire
Pour son savoir ou son art gent,
Il est logé au Plat d'Argent.

Or, un autre personnage omniscient s'exprime de la façon suivante:

Je vous signifie, bonne gent,
Que logé suis au Plat d'Argent (6).

C'est « Watelet de tous mestiers » que nous pouvons donc rattacher aussi à la famille de Maistre Aliboron, dont se rapproche beaucoup le » Pédant » de la Commedia dell'Arte, et qui possède, lui aussi, une somme extraordinaire de connaissances généralement fort peu utiles.

PIERRE SADRON.

---

(4) Cf. *Recueil de Farces, Moralités et Sermons joyeulx* par Leroux de Lincy et Francisque Michel, Paris, Techener, 1837, t. III, 2e pièce, pp. 15-16.

(5) Cf. *Nouveau Recueil de Farces françaises des XVe et XVIe siècles,* par Emile Picot et Christophe Nyrop, Paris, Morgan et Fatou, 1880, pp. 199-214.

(6) Cf. *Recueil Montaiglon,* Rotschild, t. XII, p. 169.

Projet du théâtre pour le château royal de Varsovie, par Victor Louis (1766)

Au mois de mai 1958 fut organisée, en France, l'exposition des projets architectoniques non réalisés, du château royal de Varsovie, exécutés en 1766 par Victor Louis. Sur les plans du rez-de-chaussée et du premier étage du château, dans la partie sud-est, on voit un petit théâtre (1). Il attire notre attention car c'est une œuvre peu connue d'un des architectes les plus considérés de son temps.

Les rapports entre l'architecte français — « avant tout l'homme du théâtre » — et le dernier roi de Pologne Stanislas Auguste Poniatowski (1732-1798; règne : 1764-1795) datent de 1764. C'est grâce à Mme Geoffrin, amie de toute la famille des princes Poniatowski, et du jeune roi en particulier — il l'appelait « Maman » et elle fut sa correspondante jusqu'à sa mort en 1777 — que commencèrent les contacts entre le roi et l'artiste. En conséquence Victor Louis vint à Varsovie au mois de septembre 1765. Il y fut appelé par le roi, qui voulait renouveler l'ancien château royal, bâti par le roi Sigismond III Waza en 1599-1619. Après un court séjour dans la capitale, durant un mois à peine, l'artiste conçut l'idée de changer l'ancienne architecture baroque de l'ensemble du château. Les esquisses ont été prises sur place, mais il travailla la question après son retour à Paris, où il exécuta plusieurs magnifiques planches colorées à l'aquarelle. Louis envoya vingt-six de ces planches au roi de Pologne. Celui-ci les déposa dans son Cabinet des Estampes et malgré les cataclysmes nombreux des différentes guerres dans le pays, elles ont été conservées jusqu'à nos jours. Un nombre considérable des planches destinées au château de Varsovie furent gardées par l'architecte dans sa propre collection. Après la mort de Victor Louis, tout fut déposé dans les Archives de la ville de Bordeaux, entièrement détruites lors de l'incendie de 1862. Parmi les projets disparus à jamais se trouvaient ceux du théâtre du château de Varsovie. Tout ce qui nous reste dès lors comme documents uniques, sont des extraits des plans entiers du rez-de-chaussée et du premier étage du château royal.

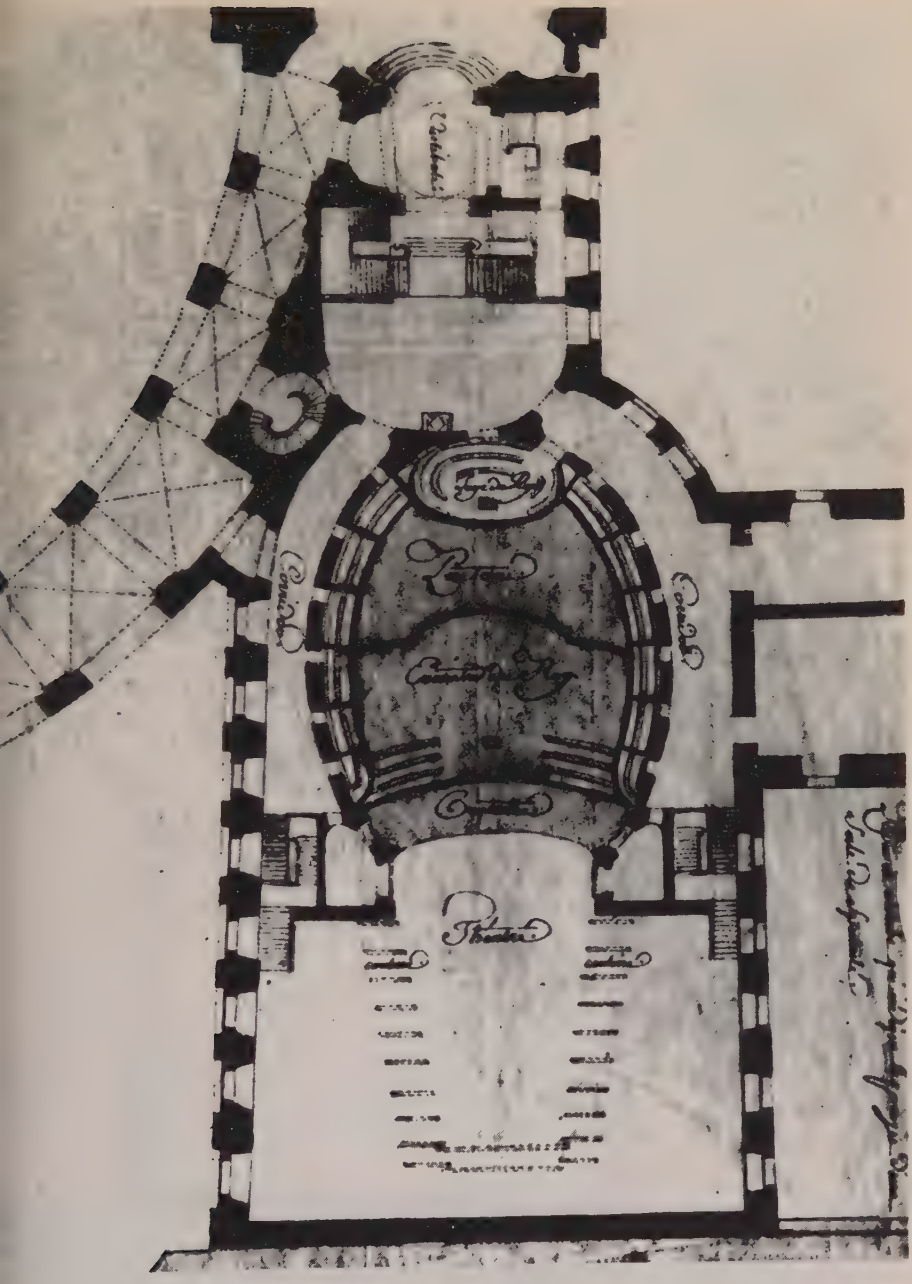
Le théâtre devait être construit dans l'aile sud-est du bâtiment, du côté de Traza W-Z d'aujourd'hui (2). L'entrée du vestibule du théâtre se trouvait à droite d'un grand et vaste péristyle placé sur le plan de Louis, sous la Tour d'Horloge. Du vestibule on entrait dans le foyer; des deux côtés de la porte d'entrée nous voyons des escaliers conduisant à l'étage. Dans le foyer se trouvait la porte de la loge royale. De là partaient deux corridors donnant accès aux loges. La salle était dessinée en forme d'élipse presque parfaite. Il y avait douze loges, le parterre debout, l' « enceinte du roi », meublée par 6 bancs et un fauteuil pour le roi, limitée d'un côté par une barrière et de l'autre par la loge d'orchestre. La scène devait posséder 10 paires de coulisses symétriques. Le théâtre n'avait ni magasin de décors,

---

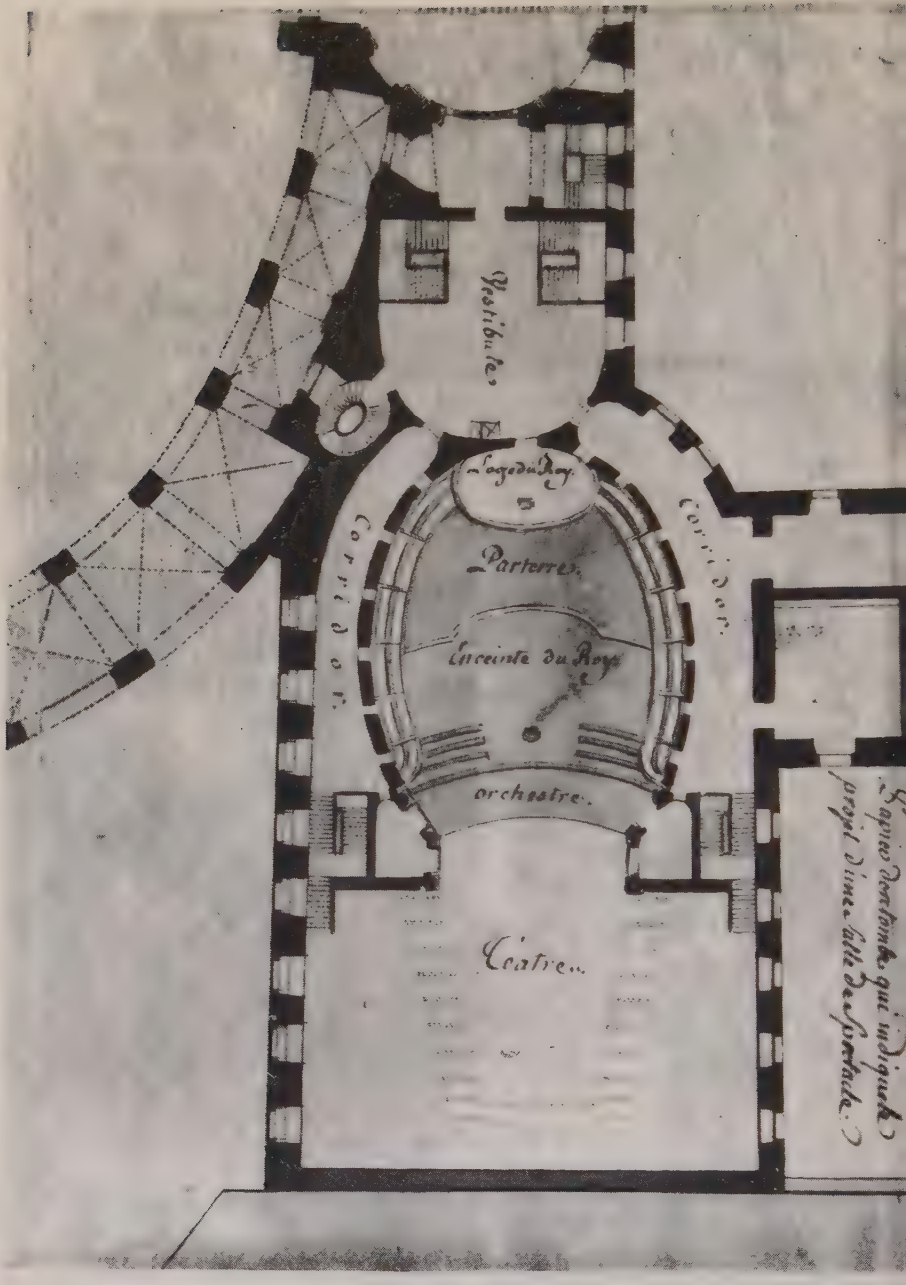
(1) Victor Louis et Varsovie, exposition, Bibliothèque Municipale de Bordeaux, mai-juin 1958. Extrait de la Revue Historique de Bordeaux et du Département de la Gironde, janvier-mars 1958. Préparé par S. Lorentz avec l'introduction de F. G. Parizet.

(2) « Plan du Rez-de-Chaussée du Château Royal de Varsovie avec les augmentations désignées en rouge », deux variantes attachées. 123,5×125,5 cm, p. 192, n° 1.

« Plan du premier Etage du Château Royal de Varsovie avec les augmentations désignées en rouge ». Au revers : « Grand Plan de Louis. Bel Etage. Paris, 1766 ». 127×116,5 cm, p. 192, n° 2. Victor Louis et Varsovie, op. cit., p. 29, pos. 33 et 34.



Extrait du plan de Victor-Louis (Paris 1766) pour le rez-de-chaussée du château royal de Varsovie



Extrait du plan de Victor-Louis (Paris 1766) pour le premier étage du château royal de Varsovie

ni loges pour les acteurs, si ce n'est la grande chambre, située à gauche de la scène.

Comme les plans du théâtre sont dessinés sur les papiers de « retombe », collés sur les projets des autres salles du château, on voit bien que ni le roi ni l'architecte n'étaient décidés quant à l'emplacement définitif du théâtre.

La salle de spectacle du château de Varsovie est un exemple assez typique de théâtre de cour. L'élégance des formes du théâtre est bien lisible. En regardant les projets détaillés des autres intérieurs du château conservés au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Universitaire de Varsovie, on imagine la richesse des lignes, l'abondance des détails architectoniques et les couleurs blanches, rouges et or qui régnaient dans les projets polonais de Louis. Le plan de la salle du théâtre de Varsovie ressemble à celui du théâtre de Lyon, œuvre de Jacques Germain Soufflot, construit en 1754-6.

Le théâtre de Varsovie n'est pas exceptionnel au point de vue de la conception architectonique. Il est pourtant indispensable de signaler son existence pour compléter l'œuvre théâtrale de Victor Louis.

BARBARA KROL.

Le Musée du Théâtre à Oslo

Oslo, qui s'enorgueillit à juste titre de la magnificence de ses Musées, possède également un musée privé du théâtre, dont on parle peu et qui est presque caché, le *Christiana Teaterhistoriske Forening*.

Il a été créé par le secrétaire du Théâtre National, M. J. P. Bull, qui depuis plus de vingt-cinq ans collectionne les souvenirs de la vie théâtrale d'Oslo. Il les a installés dans quatre chambres du rez-de-chaussée de l'une des plus anciennes maisons de la capitale. L'espace est limité, mais le cadre est pittoresque et riche de traditions. Chaque jour, depuis 1940, il arrive paraît-il tant de choses que l'on ne sait pas où les exposer.

Les souvenirs les plus nombreux se rapportent au théâtre officiel, le *Christianiateater*, fondé en 1827, et au théâtre national actuel, fondé en 1899. Mais il est bien rare de ne pas trouver quelque chose de chez nous lorsqu'on parle théâtre; certes nous n'avons pas entendu parler à Paris du *Vieux Théâtre* de Johan Falstrom, mais si nous regardions ce jeu d'échecs que l'artiste avait confectionné de ses mains, et dont les pièces représentent sa femme et lui-même dans leurs divers rôles, nous reconnaîtrions Cyrano de Bergerac et Roxane... et voici encore l'épée de Cyrano, que Falstrom avait achetée à Paris.

Plus loin, nous découvririons le costume de Napoléon que portait Bjornson dans Madame Sans-Gêne.

Naturellement de nombreux souvenirs d'Ibsen peuplent le Musée. Car Ibsen est aussi présent à Oslo que l'est Shakespeare à Stratford-on-Avon. Voici, précieusement conservées, ses réponses aux invitations aux premières du théâtre : elles nous apprennent qu'il refusait celles de ses propres pièces, tandis qu'il acceptait celles de Bjornson!

On dit souvent que les événements de la vie théâtrale n'appartiennent qu'au passé. Cela cesse d'être tout à fait vrai lorsqu'on se donne la peine d'établir des liens entre le public et ce passé, et de lui montrer les rapports entre la scène, la société et le monde.

PASCALE SAISSET.

LA SORBONNE ET LE THÉATRE

Thèses sur le Théâtre français

Les candidats au Doctorat ès-Lettres ont maintenant l'obligation de faire imprimer leur thèse principale avant la soutenance. Cette obligation ne porte pas sur la thèse complémentaire, ni sur la thèse de Doctorat d'Université. La liste chronologique qui suit relève les thèses récentes relatives au théâtre français. La date indiquée entre parenthèses est celle de la soutenance. Sauf mention contraire, il s'agit de thèses de Doctorat de l'Université de Paris, qui sont les plus nombreuses.

Mlle Estelle TRÉPANIER : La fortune du théâtre de Federico Garcia Lorca en France (16 mars 1957).

M. Juan PLAZAOLA : Le Baron Taylor et les débuts du théâtre romantique (6 avril 1957).

M. Francis BAR : Edition critique du *Berger extravagant* de Thomas Corneille (4 mai 1957). Thèse complémentaire de Doctorat ès-Lettres.

M. Howell JENKINS : Les bienséances dans la tragédie française de la Renaissance (15 juin 1957).

Mlle Solange CORBIN : La déposition liturgique du Christ au Vendredi Saint, ses rapports avec l'histoire des rites et du théâtre religieux (24 juin 1957).

M. René MARILL, dit ALBÉRÈS : Esthétique et morale chez Jean Giraudoux (8 juillet 1957), thèse principale de Doctorat ès-Lettres, Nizet éditeur. Important et consciencieux travail (accompagné de documents inédits et d'une bibliographie), qui porte sur l'ensemble de l'œuvre de Giraudoux. M. Marill insiste sur le caractère cosmique de l'esthétique de Giraudoux et sur le rôle que jouent dans son théâtre les dieux, le destin et le problème du couple. La thèse complémentaire de M. Marill, non encore publiée, a pour titre : La genèse de *Siegfried* de Giraudoux (étude de variantes) : la composition dramatique.

Mlle Carmen JETTÉ : La vocation de la femme dans l'œuvre dramatique de Claudel (25 juin 1958).

M. Gustave LABBÉ : Essai sur l'importance des dramaturges dans l'enseignement secondaire en France, relativement aux matières et aux autres auteurs du programme (11 juillet 1958).

M. Paul GINESTIER : Esthétique des situations dramatiques dans le théâtre français et étranger contemporain (8 janvier 1959). Travail inspiré par les idées de M. Etienne Souriau sur les situations dramatiques.

Mme Marilyn BARTHELME : Formation et mise en œuvre de la pensée de Mallarmé sur le théâtre (20 avril 1959). Remarquable travail, précisant à la fois les aspects esthétiques et historiques du sujet, soulignant les valeurs théâtrales de plusieurs grands poèmes ou études de Mallarmé, analysant ses critiques dramatiques de la *Revue Indépendante* et faisant connaître les premiers textes critiques publiés anonymement par Mallarmé à vingt ans dans le journal *Le Sénonais*, sur des représentations données à Sens.

Mlle Odette CHOURLIN : Histoire du costume de théâtre et de ballet aux XVII[e] et XVIII[e] siècles (28 avril 1959). Cette thèse rassemble de nombreux documents d'archives.

Mme Suzanne BERNARD : Mallarmé et la musique (30 mai 1959), thèse complémentaire de Doctorat ès-Lettres, Nizet, éditeur. Indications sur les aspects théâtraux du sujet, en particulier sur le problème wagnérien et sur le projet du « Livre ».

Mme Renée LELIÈVRE : Le théâtre dramatique italien en France de 1855 à 1940 (6 juin 1959), thèse principale de Doctorat ès-Lettres,

Imprimerie Centrale de l'Ouest, La Roche-sur-Yon, éditeur. Travail très consciencieux et très complet, étudiant notamment la diffusion en France des œuvres dramatiques de d'Annunzio et de Pirandello. La thèse complémentaire de Mme Lelièvre a pour titre : Le Théâtre des Variétés Etrangères (1806-1807), et sera publiée prochainement dans la *Revue d'Histoire du Théâtre*.

JACQUES SCHERER.

Les Etudes Théâtrales

Le Centre de documentation théâtrale de l'Institut de langue et littérature françaises, qui a été inauguré le 14 avril 1959, est ouvert cette année aux étudiants, aux chercheurs universitaires et aux membres des professions théâtrales, les lundi, mardi, mercredi, de 14 h à 18 h et les jeudi et vendredi, de 9 h à 13 h.

Ce centre, dirigé par M. Scherer, comprend une bibliothèque dont le noyau est constitué par la collection Gaston Baty, des documents iconographiques (photographies et microfilms) et quelques documents sonores.

D'autre part, un Institut d'études théâtrales est en cours d'organisation à la Sorbonne. Cet Institut qui réunira des professeurs de différentes disciplines, coordonnera et développera les enseignements relatifs au théâtre.

IN MEMORIAM

ALEXANDRE BENOIS

Avec celui de Léon Bakst, le nom d'Alexandre Benois — qui vient de mourir à 90 ans — restera intimement attaché à « la révolution Diaghilev ». Grâce ,en particulier, à ces deux décorateurs russes, l'art du peintre prenait à nouveau, avec ses hauts titres de noblesse, possession de la scène. Pourtant Benois n'était pas « un fauve ». C'était un classique dans la meilleure tradition des maîtres français du XVIII' siècle.

Un de ses premiers décors, celui du *Pavillon d'Armide* (1909), sur une musique de Tcherepnine, fit sensation. L'année suivante il illustrait, selon la formule rajeunie d'un Ciceri, la fameuse *Gisèle* d'Adam. Mais c'est surtout par le cadre qu'il donna au *Petrouchka* de Strawinski (1911) qu'il atteignit une sorte de réputation mondiale.

ANDRE BOLL.

NOS ÉMISSIONS

PRESTIGE DU THÉATRE

LE THEATRE ELIZABETHAIN

Prédécesseurs et Contemporains de Shakespeare (suite)

16 janvier - 4 mai

Maria Casarès : *La Comédienne.*
Jacques Mauclair : *Le Comédien.*
Léon Chancerel : *Sébastien, le Secrétaire.*

Ben Jonson : *Epicène ou la Femme Silencieuse* - De l'*Alchimiste* au *Diable est un âne* - Les dernières années et la mort - George Chapman, soldat, diplomate, humaniste, poète et dramaturge - George Chapman et John Marston - John Marston : *Le Malcontent* - John Webster : *Le Démon blanc* - *La Duchesse d'Amalfi* - Cyril Tourneur et *La Tragédie du Vengeur* - Thomas Heywood, poète, moraliste, dramaturge et polygraphe - Thomas Dekker : *L'Honnête courtisane* - Beaumont et Fletcher : *Le Chevalier de l'ardent pilon* - John Ford, poète de l'amour, de la fatalité et de la mort : *Dommage qu'elle soit une putain* - *Le Cœur brisé* - Et Cromwell fit fermer les théâtres - Massinger.

Texte de Léon Chancerel.

Ont participé à ces émissions : Mmes Mildred Clary, Germaine Kerjean, MM. Roger Bret, François Chaumette, Lucien Nat, Dominique Rozan, Yves Tessier, Jean Topart.

LE TOUT PARIS THEATRAL (1900-1914)

De l'Exposition Universelle à la première guerre mondiale

A partir du 11 mai

Geneviève Page : *La Comédienne.*
René Clermont : *Le Comédien.*
Léon Chancerel : *Sébastien, le Secrétaire.*

En visite : Jean-Jacques Bernard.

Les textes de ces émissions peuvent être consultés à la Bibliothèque de la Société d'Histoire du Théâtre, 98, boulevard Kellermann, Paris-13e tous les jours (samedi et dimanche exceptés) de 14 h 30 à 18 h.

Livres et Revues

Belgique

Jean MICHEL.— **Le Mystère de la Passion (Angers 1486)**, édité par O. Jodogne, professeur à l'Université de Louvain. Gembloux, éditions J. Duculot, 1959, in-4°, CXU-543 pages.

Depuis une trentaine d'années, presque toutes les bonnes éditions de notre théâtre médiéval sont dues à des étrangers : Mme Grace Frank, W. P. Shepard, O. Jodogne, Mlle Droz. Il est regrettable que les savants français paraissent se détourner d'une littérature qui fut si riche et qui eut un si grand éclat; mais on se réjouit de la voir étudiée par des érudits des États-Unis, de Suisse, de Belgique et aussi de Pologne.

Grâce à M. Jodogne, nous avons enfin une édition moderne du dernier chef-d'œuvre de notre ancien théâtre religieux, et cette édition comble tous nos souhaits. Le savant belge a reproduit le texte authentique, celui de la première édition. A la suite, il a imprimé les additions des rééditions de 1507-1542. Une étude linguistique, un copieux glossaire, une table du mystère, un index des personnages et un index des noms propres facilitent la lecture et l'étude de ces 29.926 vers.

On ne peut encore savoir comment « le scientifique docteur » a remanié, vers par vers, le texte de Gréban. Mais, dès maintenant, il est possible de dénombrer les épisodes qu'il a empruntés à son prédécesseur, et ceux qu'il a ajoutés. La liste des épisodes nouveaux que M. Jodogne a dressée, révèle que J. Michel — contrairement à l'opinion courante — n'a pas inventé que des scènes profanes : il a augmenté le nombre des sermons de Jésus et mis l'accent sur des conversions, des repentirs, des plaintes édifiantes.

On trouvera dans cette édition un texte sûr des plus belles scènes que J. Michel a inventées ou refaites : la mondanité de Madeleine la conversion de Lazare, celle de Madeleine, les quatre requêtes de Notre-Dame à Jésus.

Le même savant entreprend une édition de la *Passion* de Gréban, qui sera établie selon les mêmes principes. Elle remplacera avec avantage la vieille et mauvaise édition de Paris et Raynaud.

Ce sont là des œuvres de longue haleine. Le grand public les ignore, mais elles ont une utilité fondamentale : sans de telles éditions, l'histoire de notre ancien théâtre ne saurait être qu'incertaine.

RAYMOND LEBEGUE.

Lexique International des termes techniques de théâtre, rassemblés par Kenneth Rae et Richard Southern pour l'I. I. T. Bruxelles, Elsevier, 1959, 140 p.

MM. Kenneth Rae et Richard Southern viennent de doter les praticiens du théâtre et les historiens d'un très utile instrument de travail. Leur lexique donne en huit langues les équivalences de quelque 637 termes ou expressions techniques. L'ouvrage est d'un format et d'une manipulation pratiques, le classement est alphabétique, en partant de l'anglais, avec index pour chaque langue.

Il est inutile de souligner l'intérêt qu'en des temps de larges échanges internationaux dans le domaine du théâtre, ce petit livre présente pour les metteurs en scène appelés à travailler hors de leurs frontières, mais il n'en offre pas un moins grand pour les historiens du décor et de la scène à qui il évitera beaucoup de recherches et de possibilité de fausse interprétation des documents.

R.-M. M.

Etats-Unis

Kenneth N. McKEE. — **The Theater of Marivaux,** *with an appreciation by Jean-Barrault.* New York University Press, 1958.

En initiant le public américain au théâtre de Marivaux, M. Kenneth N. McKee a construit un petit livre qui pourrait instruire plus d'un Français. Précédée d'une lettre de Barrault qui souligne la place présente de Marivaux, l'apport au monde et à l'avenir de son art et de sa pensée, cette étude suit l'histoire de chaque comédie, de sa création sur la scène française ou plus souvent sur la scène italienne, jusqu'à ses modernes réalisations. Elle n'oublie ni les années d'oubli ni les reprises faussées par une tradition infidèle. Les amis de Marivaux, ceux de la première heure, sauront gré à cet ami d'outre-mer d'avoir rappelé, avant les brillantes résurrections de la Comédie-Française, de la Compagnie Jean-Louis Barrault-Madeleine Renaud ou du Théâtre National Populaire, la renaissance, par les soins de la Petite Scène, entre 1910 et 1930, du *Triomphe de l'Amour,* du *Prince travesti,* de la *Double Incontance,* de *la Seconde Surprise* ou des *Sincères.* Ce juste hommage à des efforts scéniques aujourd'hui dépassés ne nous touche pas moins que l'attention donnée aux études qui en furent le corollaire. A peine reprocherait-on à M. Kenneth McKee d'avoir, sur les analogies de la *Surprise* et des pièces romanesques de Molière, *Dépit amoureux* ou *Princesse d'Elide,* présenté comme « *Xavier de Courville's theory* » quelques propos qui se bornaient à marquer une orientation des esprits au tournant d'un siècle nouveau. C'est précisément un des mérites de ce critique américain d'éviter, dans le ton de ses jugements comme dans sa composition modestement chronologique, tout esprit de système. Son ouvrage n'en conclut que plus efficacement à la valeur profondément humaine de ce théâtre qui, par une merveilleuse revanche, survit seul au théâtre officiel de son temps.

Xavier de COURVILLE.

Ten Talents in the American Theatre, edited with an introduction by David Harrisson Stevens. University of Oklahoma Press, 1957, 299 p., bibliographical sketches, index.

M. D. H. Stevens, directeur en retraite de la Fondation Rockfeller (section des Lettres), a réuni en un volume les articles de dix animateurs de théâtre dont il a suivi et encouragé les travaux, et qu'il présente dans une courte introduction.

Ces articles sont en quelque sorte le bilan de l'expérience, le compte rendu autobiographique d'artistes américains qui eurent la sagesse, pour sauvegarder leur indépendance créatrice, de travailler loin de Broadway. Parce qu'ils ont fondé et maintenu de leur propre effort, des théâtres répondant à leurs conceptions, parce qu'ils ont consacré toute leur énergie à l'art dramatique (tous, sauf Margo Jones, disparue le 25 juillet 1955, sont encore en pleine activité), ce qu'ils ont à dire est d'une portée essentielle pour le développement du théâtre digne de ce nom.

Au moment où l'on parle beaucoup de la construction et de l'aménagement d'un théâtre permanent de répertoire à New-York, les suggestions intelligentes que contient ce livre, aussi bien dans le précieux apport pour ceux qui participeront à l'entreprise de Lincoln Square, et souhaiteront lui donner des bases saines et valides.

Dans un article dont le titre pourrait être emprunté à Jacques Copeau : « The Theatre is a Faith », Paul Baker donne quelques conseils très simples que tout jeune directeur de théâtre américain pourra méditer avec profit. Attribuant au théâtre une haute mission sociale : « Theatre can be leaven that changes the philosophy and life of a region », il insiste sur le fait que l'art dramatique n'a pas à se conformer à des modèles régionaux de culture et peut créer sa propre vie artistique. Ceci s'applique aussi bien à New-York dont le caractère régional, au sens étroit du mot, est contrebalancé par l'effort de José Quintero par exemple. En accord avec les principes de Baker, il a insufflé à son théâtre « Circle-in-the-Square » une vie artistique personnelle et indépendante.

Robert E. Gard (« A Soil for Theatre ») s'attache à la création d'un large public. Tout en reconnaissant qu'il s'agit là d'une tâche herculéenne, il affirme que tout doit être tenté pour que s'opère dans son pays un changement radical dans l'attitude du public à l'égard des arts.

Dans le même ordre d'idée, Leslie Cheek Jr. (« Theatre for Art's sake »), Gilmore Brown (« A Dream on a dime ») et Barklay Leathem (« From Stock to Television »), envisagent les moyens d'atteindre, par l'intermédiaire artistique, une plus large fraction du public. Le premier expose ses vues sur la forme de mise en scène susceptible de toucher le spectateur peu cultivé; les deux autres signalent que la télévision, à condition d'offrir des programmes de qualité, peut être un moyen supplémentaire de stimuler l'intérêt général.

George C. Izenour, inventeur d'un système d'éclairage électronique perfectionné et partisan d'un équipement moderne au théâtre, met cependant en garde, dans son article « Science and the Contemporary Theatre », contre la mauvaise ou l'excessive utilisation de la machinerie de scène. Il ne saurait y avoir d'art véritable si l'artiste n'a pas l'imagination suffisante pour se servir de la machine sans en être l'esclave. « If the artist fails to grasp the use and power of the machine in the creative sense, he and his art are lost ».

En ce qui concerne l'architecture de scène, la plupart d'entre eux, et particulièrement Margo Jones : « Theatre'50: A Dream come true », se déclarent en faveur de la suppression de l'avant-scène et pour un rapprochement scène-salle.

Pour la constitution d'une compagnie théâtrale, Frederic Mc

Connell (« The inner quality of a word »), fondateur de la « Cleveland Play House », donne des conseils tirés de son expérience sur le recrutement des comédiens et du personnel, sur le mode d'administration qui n'admet pas les ingérences plus ou moins troubles de l'extérieur et qui lui semble le meilleur pour assurer l'autonomie de la troupe et préserver son unité.

Alan Schneider (« A Tale of two cities ») recommande la création d'une Ecole d'Art Dramatique qui mettra les acteurs, les directeurs et même les dramaturges en mesure d'apprendre la technique et la discipline nécessaires à leur métier et qui, seule, permettra de lutter efficacement contre les déformations et les abus.

L'article le plus intéressant de ce recueil est peut-être celui de Paul Green : « Symphonic Drama : a Narrative of Reminiscence ». Comme Eugene O'Neill, l'auteur, dans une vie tout entière vouée à l'art dramatique, a systématiquement ignoré les exigences de Broadway. Au lieu de se lamenter sur la triste situation du théâtre dans son pays, il a, au cours des années récentes, lutté pour l'instauration d'un théâtre aux thèmes élargis, célébrant l'esprit de l'Amérique. Sa conception d'un drame symphonique, réalisable en ce moment seulement dans de vastes théâtres de plein air, devra certainement être prise en considération dans l'établissement du programme d'un théâtre de répertoire.

Pour le lecteur français, ce livre apporte sans doute peu de données nouvelles. En dehors des problèmes spécifiquement inhérents à la scène américaine, les questions qui y sont soulevées, création d'une école, formation d'une troupe, d'un large public, architecture de scène, emploi de la machinerie, etc... n'éveillent en nous, depuis l'œuvre accomplie de Jacques Copeau et le Cartel des Quatre, que le souvenir des choses connues. Cependant, il a le mérite de nous renseigner sur la tâche accomplie aux Etats-Unis depuis 40 ans en faveur de l'art dramatique.

Si, comme le dit Paul Green à la fin de l'ouvrage : « There is much, much work to be done », il est néanmoins réconfortant de voir s'affirmer le potentiel créateur de quelques artistes américains. Aux Etats-Unis comme ailleurs, le véritable théâtre ne doit son salut qu'à l'effort désintéressé et à l'esprit de sacrifice de quelques hommes de talent.

FRANCE FAUNY-ANDERS.

France

Jacques VANUXEM.— **Les Entrées royales sous Louis XIII et Louis XIV.** Médecine de France, avril 1959.

Une prédilection naturelle pour l'art dit baroque et ses pompes a porté de longue date, M. Jacques Vanuxem vers l'étude de ses manifestations les plus spectaculaires au siècle de Louis XIV. L'aspect baroque du classicisme français a retenu son attention, les rébus, parfois saugrenus du symbolisme hyperbolique de la religion royale ont piqué sa curiosité.

Des recherches, très poussées sur les emblêmes et devises, les fêtes et carrousels du XVII[e] siècle, devaient le conduire à l'étude plus large de ces grandes réjouissances publiques, source d'exaltation pour tous les arts que furent les Entrées royales sous Louis XIII et Louis XIV. L'étude, abondamment illustrée, qu'il consacre à ce thème, puise sa

documentation essentielle dans une littérature de circonstance, celle des Livres d'Entrées, et dans leur iconographie gravée.

La hâte qui présidait à l'élaboration de ces cérémonies urbaines pour un passage, souvent différé, du roi et de sa cour — ne permettant pas toujours la réalisation d'un projet initial — laissait une marge du rêve à l'exécution. C'est l'intégralité du rêve que nous restituent les livres d'entrées. Le détail comptable de l'exécution doit être demandé aux archives des municipalités, aux actes de délibérations quand ils subsistent. Tel n'était pas le propos d'une étude que J. Vanuxem a voulu surtout stylistique et comparative, s'appuyant aussi sur l'autorité du Père Menestrier, grand théoricien pour l'ordonnance des fêtes, qui consignait au soir de sa vie une vieille expérience de fournisseur de programmes.

J. Vanuxem, après avoir rappelé brièvement la longue tradition des Entrées royales dans les villes, depuis le Moyen Age, et la contribution des humanistes aux Entrées sous les Valois, note les périodes de déclin liées aux vicissitudes politiques, puis le stimulant de l'influence italienne, des cours de Savoie et de Toscane, par l'entremise de Marie de Médicis. Après le Sacre de la reine à Saint-Denis, le 13 mai 1610, une entrée solennelle devait avoir lieu, mais le 14 mai le roi était assassiné. La régente eut rapidement le souci de rivaliser avec l'Italie, et le Carrousel de la Place Royale, en 1612, le prouve bien (1).

En 1616, la jeune reine Anne d'Autriche faisait son entrée à Paris dans un char doré, à l'antique, comparable à ceux des triomphes florentins. L'histoire des entrées sous le règne de Louis XIII sera marquée surtout par les voyages et les entrées du roi, en 1622 et 1628. Après une campagne contre les protestants et la paix de Montpellier, le roi rentre à Paris par la Provence. Il traverse le Rhône sur un bateau doré; d'une ville à l'autre les thèmes mythologiques de triomphe alternent, dans les constructions provisoires, avec les sujets empruntés à l'histoire locale. L'allégorie de la Délivrance, sous les traits de Persée et d'Andromède accueille le roi à Arles, tandis qu'à Aix, Malherbe collabore avec César de Nostradamus, fils de l'astrologue, aux commentaires poétiques des sept arcs de triomphe élevés en sept jours, où l'ordonnateur, Gallaup-Chasteuil, glorifiait les anciens souverains de Provence et la poésie des Troubadours. A Avignon, ville pontificale, la Voie lactée, chemin des Héros, les conduisait à la gloire. Même prédominance allégorique, sous l'inspiration tourmentée d'un jésuite, à Lyon, où le thème solaire royal (2) s'alliait aux signes astrologiques et semait les soleils et les lions. L'entrée à Paris en 1622, pâlit un peu devant celle du 23 décembre 1628, dernière grande entrée royale du règne de Louis XIII célébrant dans un style grandiose la prise de La Rochelle. Trois chars allégoriques rappelaient les cortèges florentins, une dizaine d'arcs de triomphe assez sobres, retraçaient les actions du roi. Un feu d'artifice final symbolisait la prise de La Rochelle par la délivrance d'Andromède.

La période 1629-1660 eut moins d'éclat malgré les cérémonies du Sacre de Louis XIV, à Reims, 1654, après la Fronde (et l'entrée de la reine Christine à Paris, en 1656).

Les fêtes à l'étranger étaient plus brillantes. L'émulation d'un pays à l'autre, avec l'esprit de surpassement, est caractéristique de cet art d'ostentation. L'Italie, les Pays-Bas tiennent alors la tête de la compétition. La direction de P. P. Rübens, inventeur de génie, surclasse l'entrée du Cardinal-Infant à Anvers, en 1635. Rübens « se réfère à

---

(1) Cf. *Les Fêtes de la Renaissance*, I, 1956. J. Vanuxem : *Le Carrousel de la Place Royale*, en 1612.

(2) Sur l'ancienneté du mythe solaire royal Cf. R.H.T. II, 1959, H. Leclerc: *Du mythe platonicien aux fêtes de la Renaissance*, et références.

l'antique en le dépassant » au moyen des ornements peints et par le souffle qui s'empare des personnages et de leur support architectural. A Amsterdam des entrées étonnantes auront leur reflet dans l'art de Rembrandt. Mais voici qu'au retour du voyage nuptial de Louis XIV dans les Pyrénées, la France renoue avec sa grande tradition, en l'exaltant, lors de la fameuse entrée du 26 août 1660, à Paris. Le roi atteint sa majorité et révèle déjà ce sens prodigieux de son propre culte qui en fait le metteur en scène précoce de sa gloire future.

Une curieuse ordonnance royale, au voyage d'allée, 1659, invite les municipalités des villes à la discrétion et à l'économie dans leurs réceptions; la pompe est interdite. Il est spécifié « qu'aucuns n'eussent à porter passements, galons et broderies d'or et d'argent... afin que la cérémonie de son entrée parut plus éclatante et plus pompeuse ». Après le mariage, on note cependant à Bayonne, Bordeaux. Orléans... sur le chemin du retour, une sorte de crescendo. La reine Marie Thérèse traversait la France dans un carrosse doré tendu de velours cramoisi brodé d'or. Le grand jour de l'entrée, il pourra être écrit : « toutes les autres villes n'ont fait qu'un crayon dont Paris donnera la peinture ». Les nombreuses relations illustrées rendent compte du défilé fastueux et interminable. Racine dans la « Nymphe de la Seine » a chanté la reine sur son char qui rappelait avec plus d'éclat celui d'Anne d'Autriche, en 1616. Le Brun nous a laissé le tableau du Chancelier Séguier (Louvre) entrant à cheval sous deux parasols portés par des pages vêtus d'or et d'argent. Tous les arcs de triomphe provisoires étaient peints sur toile à l'exception de celui de la rue Saint Antoine, et voulaient rivaliser avec l'exubérance flamande. La décoration du Pont Notre Dame, où des termes soutenaient les médaillons des rois, était seule destinée à survivre, mais n'y parvint pas. Un jésuite, le père Gabriel Cossart, avait tout ordonné (3). Mais en 1669, l'abbé de Pure écrivait avec pitié : « Nous ne faisons que des jeux de cartes et des ouvrages de papier » et le sens pratique de Colbert rejoignant le sens aigu du souverain pour la perennité de sa gloire, amenait une réaction contre le caractère éphémère de monuments trop dispendieux. La gloire royale s'inscrirait désormais, après victoires et traités, dans des arcs de triomphe sévères et durables, à l'instar de Rome. Les portes Saint Denis, Saint Martin, Saint Antoine, Saint Bernard et l'arc du Trône en seront le témoignage. Ce nouvel état de choses correspondait aussi à l'installation du roi à Saint Germain, puis à Versailles; d'autres formes de spectacles se substituaient aux entrées.

Cependant la tradition des édifices provisoires se maintenait florissante aux Pays-Bas, où en février 1691, pour l'entrée du Prince d'Orange, grand ennemi de Louis XIV, cette république bourgeoise et protestante laissait s'épanouir le baroque le plus fastueux et le plus surchargé. Baroque accidentel, et de circonstances encourageant une « certaine complaisance pour l'ostentation », il ne contredit qu'en apparence un goût général consacré par des dispositions d'esprit plus permanentes, dira avec justesse M. V. L. Tapié (cf. *Baroque et classicisme*, Annales 1959, n° 4). Le dynamisme baroque convenait mieux qu'un statisme classique au caractère expansif du triomphe, événement passager. A vrai dire le classique et le baroque s'interpénétraient dans les étages des arcs de triomphe où des tableaux « diaphanes », derrière lesquels on plaçait, à la nuit, des lumières, nous font songer aux transparents dont l'usage se répandra au théâtre. En 1691, les Pays-Bas surclassaient Paris.

Mais en 1701, le prestige de la France renaissait dans l'art des entrées, à l'occasion du voyage dans le midi des jeunes ducs de Bour-

---

(3) Sur l'entrée de 1660, Cf. V. L. Tapié : *Baroque et classicisme*, Paris, 1957.

gogne et de Berry. A Aix, un art surchargé, où toutes les fantaisies étaient permises, illustre l'histoire de la Provence. A Avignon, le jésuite Bontous glorifie la piété des Bourbons dans un temple de la Piété, grandiose, où vingt colonnes de marbre jaspé à chapiteaux d'or supportent un lourd entablement.

Le voyage triomphal des princes, brusquement interrompu par la reprise de la guerre, marque la fin d'une période de l'histoire des Entrées. Quand elles renaîtront sous un nouveau règne elles revêtiront une autre forme.

Le rôle des jésuites dans l'histoire des entrées royales du XVII[e] siècle méritait d'être souligné. Cet ordre avait un penchant pour les fêtes et le sens de leur orchestration. Le rôle d'ordonnateur qu'ils ont souvent assumé, est à inscrire en parallèle de leur activité dans la vie théâtrale du XVII[e] siècle. Si les théâtres de collège ont trouvé leurs historiens, des recherches intéressantes sont encore à poursuivre sur le chemin brillamment tracé par M. Tapié et M. Vanuxem, dans le domaine des entrées. Le rôle des jésuites nous paraît étroitement lié, ici, à la question très controversée de leurs rapports avec l'art baroque.

HELENE LECLERC.

Xavier de COURVILLE. — **Un apôtre du théâtre au XVIII[e] siècle, Luigi Riccoboni dit Lelio.** Tome III (1732-1753). **La leçon.** 1 vol. in-8°, 304 p. **XXIII** pl. h. t. Publications de la Société d'Histoire du Théâtre, Librairie Théâtrale, Paris, 1958.

Voici achevé, avec ce tome III, le vaste édifice auquel Xavier de Courville, historien et homme de théâtre, consacra quelque vingt années de sa vie.

Dans le premier tome (*L'Expérience Italienne*, 1676-1715), nous avons pu voir Luigi Riccoboni, *figlio d'arte*, monter sur le théâtre et tenir l'emploi de premier amoureux dans la Compagnie du duc de Modène, alors que sa vocation profonde l'attirait vers le cloître.

Comédien malgré lui, convaincu « qu'il était impossible de sauver son âme dans ce métier-là », il déplore en outre l'état de décadence, de « corruption », dans lequel, selon lui, est tombé le théâtre en Italie : la tragédie est morte, morte la *commedia sostenuta* au profit de la *commedia popolare* (*la comédie des masques*) elle-même en voie de dégénérescence, et de tragi-comédies dans le goût espagnol accommodées par Cigognini aux principes, méthodes et moyens de la *Commedia dell'arte* et de ses *tipi fissi*.

Tels étaient ses sentiments lorsque, gagné par les charmes de la *servetta*, Gabriella Gardellini, dite Argentina, il cède au démon du théâtre, « certain alors de ne plus quitter le métier et d'être précipité dans l'enfer ».

En 1698, il devient chef de troupe, à vingt-deux ans, avec la volonté bien arrêtée d'en faire un instrument de renouveau théâtral et de faire large place à la tragédie dans son répertoire. C'est un échec. Engagé dans la troupe de la Diana, femme du célèbre J. B. Costantini, il renonce, un temps, à des projets de théâtre littéraire où il avait espéré trouver la justification de sa dangereuse profession. Cédant à la mode, il écrit et joue des tragi-comédies fort proches de celles de Cigognini. Son adaptation, pour une troupe *dell'arte* et ses Masques,

(1) Voir tome I, pp. 88-89, le tableau généalogique des familles Riccoboni, Baletti et Benozzi.

de *la Vie est un Songe* de Calderon reste un excellent modèle d'un genre bâtard mais non dépourvu de séduction. Dans l'une de ces adaptations, *Samson*, d'après Montalvan, Zorilla et Maffei, fort applaudie, il établit sa réputation de tragédien.

Et voici que vers 1706 (il a trente ans et plus de dix années de « métier »), il rencontre celle qui deviendra son épouse et sa muse et l'engage à former une nouvelle troupe conforme à leurs communes aspirations réformatrices : Elena Baletti, dite Flaminia, « *fianculla di onestissimi Parenti nati comici e di grande reputazione nel arte loro* », comédienne accomplie, poétesse, sachant le grec et le latin, possédant toutes les littératures d'Europe, adulée de tous les beaux esprits.

Xavier de Courville suit « la Compagnie de Lelio et Flaminia », sur les routes d'Italie où elle s'efforce d'imposer des traductions ou des adaptations de Corneille et de Racine (*Nicomède, Iphigénie, Mithridate, Britannicus, Andromaque*), la *Sophonisbe* de Trissin, une *Iphigénie* et une *Rachel* de Scipion Maffei, puis une *Mérope* de Martelli qui triomphe à Modène, Vérone et Venise. Lelio risque avec succès une adaptation de *la Princesse d'Elide* et une *Femme jalouse* de son cru.

Enhardi par le succès, il monte la *Scolastica* de l'Arioste, persuadé qu'elle assurera leur triomphe. Ce fut un désastre.

Ainsi finit l'expérience italienne », premier épisode d'une longue et mélancolique aventure.

Au tome II — « *L'expérience française* » (1716-1731) — Xavier de Courville aborde une période qui nous est plus familière, celle du rétablissement d'une troupe italienne à Paris, sous la direction de Riccoboni. Celui-ci ne peut s'y tromper : les Parisiens ont gardé la nostalgie du jeu au canevas et de la comédie des masques; ils veulent retrouver Arlequin, Scapin, Scaramouche, Pantalon et le Docteur. Mais, tout en recrutant ses acteurs selon la tradition de la *Commedia dell'arte*, le réformateur espère bien qu'il imposera ses propres conception et ses propres ouvrages. Bien accueillie au début, la troupe se heurtera très vite à de nombreuses difficultés; elle doit chercher pour se maintenir et durer de nouveaux moyens de plaire. Au prix d'un labeur épuisant et de multiples essais, elle se voit contrainte à faire appel à des auteurs français, à renoncer à la langue italienne, à se *franciser* tout en restant fidèle à son propre génie.

Et c'est, en 1720, « le miracle Marivaux ». L'Arlequin Thomassin déniaisé par l'Amour et toute la série des chefs-d'œuvre que l'on sait, de *La Surprise de l'Amour* (1721) à *l'Epreuve* (1740) en passant par *la Double Inconstance, le Prince Travesti* (nettement inspiré des comédies romanesques de Riccoboni), *la Fausse Suivante* et *l'Ile des Esclaves, la Nouvelle Colonie, le Jeu de l'Amour et du Hasard, l'Ecole des Mères, la Mère Confidente, les Fausses Confidences, l'Heureux Stratagème, les Sincères, le Triomphe de l'Amour*...

Un des premiers, sinon le seul, Xavier de Courville a su parfaitement dégager tout ce que le théâtre de Marivaux doit à cette heureuse rencontre d'un poète dramatique qui se cherche et d'un instrument accordé à son génie, parfaite union de *la littérature* et du *jeu théâtral*, d'un *auteur* et d'une authentique *compagnie*. Il rappelle, fort utilement, que l'on ne peut séparer l'étude des comédies de Marivaux de celle de la troupe qui leur a donné mouvement et vie (2).

Quant à Riccoboni, épuisé par dix ans de luttes, en proie à des embarras financiers, incompris des siens, mécontent de soi-même, il se détachera de plus en plus de son théâtre. Il se réfugiera dans la dévo-

(2) Cf. t. III du présent ouvrage, pp. 274-293.

tion et l'étude (Publication de l'*Histoire du Théâtre Italien* et du poème sur *L'art de représenter*). Après avoir vainement espéré pouvoir poursuivre son activité réformatrice à Londres, il retourne en Italie où le duc Antoine Farnèse, touché de la détresse du vieux *Capo Comico* dont il avait patronné les débuts, l'invite à venir à Parme comme « contrôleur des menus plaisirs » de la cour. Il passe les Alpes avec Flaminia et leur fils. La mort du Duc ruine cet ultime espoir.

Sa troupe, demeurée en France, aux prises avec les pires difficultés, le rappelle. Il essaie de la tirer d'embarras mais refuse de reparaître sur le théâtre.

Il vieillira dans la retraite, enfermé dans la dévotion et l'étude.

Sa femme, que ses admirateurs nommèrent « l'Isabelle Andreini de son siècle », l'assiste, non sans quelque fâcheuse tendance à la pédanterie, dans ses travaux littéraires (3).

Il restait à Xavier de Courville de tirer, dans un troisième et dernier tome, la leçon de cette vie *en fonction des problèmes de la création dramatique, considérés dans la lumière de notre temps.* On ne saurait trop en conseiller la lecture attentive à tous ceux que passionnent ces problèmes. Les moins jeunes d'entre nous, ceux qui ont vécu « l'expérience du Vieux-Colombier », trouveront l'occasion d'évoquer l'ombre de Jacques Copeau, et le souvenir de leurs aspirations. Les plus jeunes acquerront une notion plus précise de cette *Commedia dell'arte* dont il est à la mode de parler et dont on connaît le plus souvent si mal les caractéristiques essentielles, les principes et les méthodes quand on n'a pas eu l'occasion de les éprouver, dans *la pratique,* sur le tréteau. Tous y trouveront bien des choses que je leur laisse la joie de découvrir.

Aussi bien, Xavier de Courville, dans une plaisante et familière notice encartée dans ce savant et passionnant ouvrage, a pris soin d'annoncer lui-même au lecteur éventuel, ce qu'il pourrait être tenté d'y chercher. Je me borne à la recopier.

AVIS D'ARLEQUIN AU LECTEUR DE « LELIO »

« Tu n'as pas le temps de lire.

Coupe pourtant les pages, et regarde les images.

Parcours l'AVANT-PROPOS (I-XVI) et le dernier chapitre sur LE REFORMATEUR MALGRE LUI (269-285).

Sensible aux tendres aventures, tu liras le roman de Manon Baletti et de Casanova (V. MORTS ET SURVIVANCES, 87-105).

Paroissien du Père Carré, tu liras, avec les pages sur Lélio dévôt (5-7) le chapitre VI sur le COMEDIEN APOTRE (113-118).

Curieux de la *commedia dell'arte* et de son histoire, va tout droit au chapitre VIII sur LES DEUX MASQUES (137-159).

Maître ou apprenti comédien, tu pourra puiser de piquantes leçons à travers le poème de Lélio, *Dell'Arte Rappresentiva* (XI, L'ECOLE DES COMEDIENS, 193-228).

Si tu te plais, comme tant de confrères, à philosopher autour du *Paradoxe* de Diderot, connais la gentille querelle qui lui donna naissance, entre Lélio père et Lélio fils (213-218).

Et si tu sais sourire de la comédie des comédiens, tu suivras passion-

---

(3) C'est pendant cette période qu'il écrit ses *Observations sur la Comédie et le génie de Molière,* ses *Réflexions Historiques sur les Théâtres d'Europe* et son *Art de réciter la comédie à l'impromptu* et *De la Réformation,* son ultime protestation contre l'avilissement du théâtre et sa conception d'un théâtre moralisateur dans lequel il pousse la rigueur jusqu'à expurger Corneille, Racine et Molière...

nément le championnat qui oppose Baron à Lélio dans la course au naturel (XII, JEU ITALIEN CONTRE JEU FRANÇAIS, 229-255). Les amateurs de controverses cueilleront dans les notes (105, 253, 282-3) l'écho d'une querelle aussi plaisante entre ces deux amis de Marivaux que sont l'archiviste du Théâtre Français (4) et l'animateur du « théâtre d'Arlequin », dit Micropéra.

Enfin, tu suivras le livre de la première à la dernière ligne, si tu as autant de patience à lire l'ouvrage que l'auteur en a eu à l'écrire. »

LEON CHANCEREL.

Jean GIRAUDOUX. — **La Menteuse** suivi de **Les Gracques.** Paris, Les Cahiers Verts — XLVI, Grasset, 1958, 8°, 236 p.

De ces deux œuvres incomplètes mais fort significatives conçues l'une et l'autre en 1936, la première est la matière d'un roman en cours de rédaction. La seconde intéresse le théâtre : c'est une pièce sur laquelle Jean Giraudoux semble avoir travaillé depuis cette date. Lorsqu'il vint rejoindre Louis Jouvet en mai 1941 à Lyon (non en 1942 comme l'imprime la postface) avant le départ de la Compagnie pour Rio-de-Janeiro, il lui en lut le début. « Deux actes », assurait Jouvet. Il ne fut retrouvé dans les manuscrits laissés par l'auteur qu'un ensemble de scènes correspondant à trois états successifs dont la réunion forme un premier acte. MM. R. Marill-Albérès et Jean-Pierre Giraudoux ont fait un choix qu'ils prennent le soin de justifier et qui remplit fort bien sa mission : persuader que l'inachèvement de cette pièce sur les fils de Cornélie est un dommage désolant.

Jean GIRAUDOUX. — **Œuvres littéraires diverses.** Paris, Grasset, 1958, gd in-8°, 832 p., 15 h.-t. couleur.

Cette publication, complétant les quatre tomes précédemment parus (deux pour les Romans, deux pour le Théâtre) sous la même reliure d'éditeur, groupe les recueils *Lectures pour une ombre, Amica America, Adorable Clio, Les Cinq tentations de La Fontaine, Littérature,* certains textes à petit tirage ou perdus dans la presse: *La Grande Bourgeoise, Berein, Sur le Théâtre contemporain* (Le Temps, 22 juillet 1929), *Visitations* (conférence prononcée en Suisse en 1942, imprimée en 1947 et 1952, qui est l'unique confidence profonde de Jean Giraudoux sur son métier d'auteur) et, entre quelques œuvres inachevées, *Les Gracques,* texte repris de l'édition originale dans les Cahiers Verts XLVI.

Les hors-textes, la plupart en couleurs, illustrant ce tome, reproduisent quelques-unes des œuvres dont Jean Giraudoux avait entouré sa vie et son travail.

Les historiens de la scène à perspective et de la Commedia dell' Arte doivent aller chercher dans cet ouvrage la reproduction du très important tableau découvert par l'auteur dramatique et dont Louis Jouvet partageait le plaisir (il en fit établir, comme des *Farceurs* de la Comédie-Française, des *Troupe italienne* de Carnavalet et du Musée de Bayeux, une excellente réplique par le peintre Roger Casse). La Table des Illustrations indique « La Troupe italienne des Andréini ». Cette désignation est à réviser. Certains détails de cette œuvre ont subi l'influence des fêtes théâtrales et royales d'Antoine Caron (même groupement de spectateurs dans la partie supérieure gauche sur une terrasse à même balustre, même manière de centrer l'intérêt). Dans

(4) Le regretté Paul Gazagne.

tous ses aspects, le tableau est une adresse stimulante aux spécialistes. Il s'agit d'une troupe venue en France sous le règne de Henri III. La mode (costumes des amoureux semblables à ceux des invités du Louvre et du Petit Bourbon en 1581 lors du mariage de la sœur de la Reine avec le duc de Joyeuse), l'architecture (un pavillon à deux étages parent des constructions d'Anet et de Fontainebleau peint en point de convergence de la décoration) attestent le cadre français de la représentation donnée. L'organisation de la scène est à mi-chemin entre celle que proposait Serlio et celle que décrira Sabbattini un demi-siècle plus tard. Le plancher de jeu s'est approfondi; il est légèrement en pente; et deux plans de chassis angulaires sur trois y ont pris place. Le troisième plan de maisons est peint sur la toile de fond avec la terminaison perspective du plancher de scène, un balustre au-delà duquel (l'effet de profondeur très réussi, donne une impression « panoramique ») le pavillon cité s'élève sur un tertre verdoyant lui-même détaché sur un fond forestier lointain. Les fenêtres et les portes du premier plan sont praticables. De même, la rue séparant des seconds chassis. Il n'est pas exclu que les maisons du second plan aient des ouvertures praticables. En effet, parmi les trompe-l'œil de spectateurs penchés aux fenêtres, traits d'unions avec ceux qui figurent aux maisons peintes du fond, quelques visages de figurants tranchent. En avant des premiers chassis existent des accès latéraux (la partie gauche de la scène est rognée par la reproduction en couleurs; le tableau montre l'angle du premier chassis). Les sources lumineuses sont à gauche, complétées par un éclairage plus faible tombant à la verticale si l'on en juge par les ombres portées. L'étude de la composition théâtrale n'est pas d'un moindre intérêt. Directeur évident de la représentation quoique placé au second rang, Arlequin en constitue l'axe et se présente en diabolique meneur de jeu. Les deux Zanni (le Docteur amoureux joue du luth, Scapin porte sur l'épaule gauche cette traditionnelle masse de tissu — le sac ? — bleu ici) et Pantalon font penser aux modèles des tailles-douces éditées par Honervogt. Près des amoureux (l'amant satisfait est habillé de jaune comme il se doit), un personnage vêtu avec sobriété tient un rôle et semble préciser avec la main une nuance — peut-être est-ce là le Poète de la Compagnie ? —. Derrière se tiennent deux suivantes. A droite, tandis que le second amoureux courtise sa belle au balcon, un militaire bouffon, à casaque rayée, stocke les armes antiques et nouvelles, javelot, épée, bouclier et mousquet.

Ce portrait de troupe mérite l'examen et les études de tous les chercheurs. Sachons gré aux éditeurs de l'avoir si soigneusement reproduit.

RENE THOMAS COELE.

Grande-Bretagne

Frances A. YATES. — **The Valois Tapestries,** Studies of the Warburg Institute, 23. Londres, The Warburg Institute, 1959, in-4°, XX-150 pages, 48 planches (110 illustrations).

Ce très bel ouvrage est une histoire complète des célèbres tapisseries qui ornent le musée des Uffizi. Leur cartonnier a utilisé les dessins d'Antoine Caron; il a sans doute consulté le recueil des fêtes de Bayonne, et il s'est inspiré de la réception des ambbassadeurs polonais. Ainsi donc ces tapisseries représentent fidèlement les divertissements de la Cour de Charles IX : combat à la barrière, quintaine, ballet, combat sur l'eau... Miss Yates donne aussi des renseignements sur les

fêtes qui en 1581 et 1582, furent données en Angleterre et aux Pays-Bas en l'honneur du duc d'Anjou. Cet excellent travail enrichit l'histoire des fêtes de Cour au XVI[e] siècle.

RAYMOND LEBEGUE.

Italie

Gotthold Ephraïm LESSING. – **Drammaturgia d'Amburgo.** Introduzione, versione e note di Paolo CHIARINI. Bari, Editori Laterza, 1956, 339 pages.

C'est la première fois, paraît-il, que l'œuvre critique de Lessing est traduite en italien. La lacune peut surprendre; on a pourtant essayé de l'expliquer dans une certaine mesure en disant que l'esprit italien, idéaliste ou positiviste, semble avoir toujours éprouvé une répulsion foncière à l'égard du rationnalisme germanique dont Lessing justement serait un des plus évidents représentants. Mais l'éditeur et le traducteur de la *Dramaturgie de Hambourg*, M. Paolo Chiarini, s'élève dans son introduction contre ce qu'il appelle le « mythe » d'un Lessing rationnaliste aride qui ne serait passé à l'attaque des conceptions dramatiques du classicisme français que pour prôner une conception dramatique autrement plus rigide et plus schématique; c'était mal comprendre, dit-il, que la critique faite par Lessing au classicisme français est seulement une réaction contre l'esthétique géométrique et cartésienne de l'Aufklärung, une tentative pour donner une structure organique meilleure au sensualisme importé d'Angleterre et dépasser l'illuminisme traditionnel pour l'élever encore et lui donner une forme plus élaborée. L'auteur de la Dramaturgie ne pouvait donc pas faire autrement que s'en prendre à Boileau et à ses imitateurs allemands et plaider en faveur d'une rhétorique qui, si elle continue à se réclamer des principes d'Aristote, veut davantage encore s'enrichir de ce que la littérature moderne lui offre de meilleur. M. Chiarini plaide contre une vue trop sommaire du rationnalisme de Lessing, qui n'a rien, selon lui, de l'esthétique asséchante qu'on dit trop souvent être la sienne.

Aussi, est-ce surtout à situer et à définir la Dramaturgie de Hambourg que s'emploie M. Chiarini; ses travaux d'approche, ses analyses sont d'une grande utilité pour qui veut aborder la lecture de ce texte somme toute difficile et si intimement attaché à l'époque qui l'a vu naître. Produit typique de la culture du XVIII[e] siècle, il s'abandonne à toutes les sollicitations universalistes du siècle des lumières et tout à la fois traite de dramaturgie et de littérature, de mise en scène et de psychologie, d'archéologie et d'histoire, et, entremêlant l'érudition et l'actualité, celle-ci étant le prétexte de celle-là, devient d'article en article une manière d'encyclopédie tout entière consacrée aux problèmes du théâtre et à son histoire.

L'idée de Lessing, à l'origine, était seulement de critiquer au jour le jour les spectacles auxquels il assistait; différents événements (les plaintes d'une actrice sévèrement jugée par lui), sa propre évolution spirituelle l'ont conduit peu à peu à ne consacrer qu'une place secondaire à la critique quotidienne pour s'attarder davantage aux grands problèmes d'esthétique dont il avait fait sa première préoccupation et à l'interprétation d'Aristote. D'où, entre les différentes parties du livre, un déséquilibre qu'on constate et qui est peut-être à l'origine de l'incertitude et de la variété des jugements portés sur la Dramaturgie.

Si l'œuvre de Lessing n'est pas bâtie sur un plan défini dès la

première page, si elle ne développe pas, à proprement dire, une idée, elle développe un certain nombre de thèmes dont on peut suivre aisément la trace : celui de la participation active et constructive du public à l'édification d'un théâtre national; celui d'un théâtre éducatif, seul capable de secouer le public, de l'arracher à sa torpeur pour l'obliger à juger ce qu'il voit, et dont la qualité poétique peut être, s'il est nécessaire, sacrifiée même à sa fonction pédagogique considérée comme essentielle; celui d'un théâtre dégagé de ses entraves littéraires et reflétant la vie, la passion, les idéaux d'un peuple; et surtout celui de la représentation elle-même sur lequel il est constamment revenu. Aux suggestions de la dramaturgie et de la scène baroques, ou, à l'échelle populaire, du Haupt-und-Staatsaktion, au formalisme éthique de Gottsched même, il oppose un rationnalisme qui doit préserver, sous sa logique, toute la charge émotive et contradictoire de l'individu pris comme tel. Aussi, à une époque où fleurit l'opéra avec toutes ses conventions, Lessing est-il pour le drame parlé en prose; de là l'intérêt qu'il montre à l'acteur qu'il veut être l'expression d'une passion humaine, un homme, l'homme à sa dimension universelle. Les princes et les reines faussent la réalité du théâtre, comme d'ailleurs les arlequins du Haupt-und-Staatsaktion. Ce dépouillement, cette dialectique scénique qui répudie tous les ornements extérieurs, qui se réduit à l'essentiel, à n'être qu'un jeu d'états d'âme et de réflexes psychologiques, c'est l'amorce du réalisme.

D. BERNET.

Pologne

Kalikst MORAWSKI. — **Jean Cocteau-dramaturg.** Lublin 1955 (Towarzistwo Naukowe - Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego - Rosprawy Wydzialu Historyczno - Filologiczego, 15).

L'auteur de cette publication de l'Université Catholique de Lublin se propose de présenter l'œuvre dramatique de Cocteau. Il voit en Cocteau un « observateur intelligent et profond de la vie contemporaine, un bourgeois qui connaît et dénonce les défauts de sa classe, dont il a hérité pourtant l'inquiétude, le besoin de nouveauté, le problème du sens de la vie, de la mort ». Il la dépasse toutefois, par « le contrôle qu'il exerce sur lui-même, par la recherche de nouvelles valeurs », ayant subi les influences les plus diverses, ayant passé par toutes les écoles et courants littéraires du 20e siècle. « Le journal d'un inconnu » « paraît annoncer une cristallisation définitive autour des idées de bonté et de compréhension largement interprétées et de la beauté souple et éclectique ». Si sa poésie est précieuse et pleine d'éléments irrationnels, on constate dans ses drames la maîtrise de la forme, la logique et la clarté. Il faut noter également l'intérêt de Cocteau pour la technique du théâtre, et la place prise par la musique dans ses pièces.

L'auteur classe les drames de Cocteau selon la forme et les tendances qui s'y manifestent, à chaque catégorie correspondant un style particulier. Une première étape qui va de 1921 à 1934 comprend les drames à sujets antiques, adaptés aux problèmes modernes et les pièces consacrées à certaines tentatives de renouvellement du théâtre — dont la valeur est indiscutable, l'exemple type en étant *Les Mariés de la Tour Eiffel*. L'étape suivante marque un approfondissement et un enrichissement de forme et de contenu. *Les Chevaliers de la Table Ronde* ouvrent

avec éclat cette phase, où l'on trouve des drames réalistes — dont *Les parents terribles;* un essai, à tout point de vue remarquable de renouvellement de la tragédie classique, *Renaud et Armide*, des drames romantiques avec *L'aigle à deux têtes* et *Bacchus*.

Kalist Morawski conclut sur le rôle important de Cocteau dans l'histoire du théâtre moderne, le comparant aux dramaturges contemporains et soulignant son effort de renouvellement du théâtre, par l'apport « de grandes idées et d'une technique originale ».

MARLYSE MEYER.

Portugal

Luis Francisco REBELLO. — **Teatro Moderno : caminhos e figuras (1870-1957).** Lisboa, ediçao do autor, 1957, 347 p., il.

Voilà un excellent ouvrage qui nous arrive du Portugal, au climat si peu favorable, actuellement, à des réalisations de ce genre. D'Ibsen a Brecht, les principaux courants du théâtre moderne occidental y sont décrits et analysés par un observateur aussi érudit que parfait connaisseur des problèmes concrets de la scène. Observateur impartial aussi, bien qu'étant guidé par une conception du monde très définie, qui ne se laisse pas aveugler par l'actualité (en témoignent, par exemple, ses jugements sur Anouilh ou Montherlant), et dont la neutralité permet de faire la part exacte à la contribution de chaque pays à l'histoire du théâtre contemporain. Ce seul aspect suffirait d'ailleurs à attirer l'attention sur cet ouvrage, si on se rappelle l'étonnement manifesté récemment à un congrès de spécialistes, français et autres, devant l'importance du théâtre expressionniste allemand. Fort bien présenté graphiquement, le livre se divise en sept chapitres, chacun composé de trois parties : l'exposition, critico-historique, appuyée sur de nombreuses citations et prolongée par d'innombrables notes de bas de page; une anthologie comprenant des extraits de préfaces ou d'ouvrages théoriques et d'une ou deux pièces en un acte précédées de notes les situant dans l'œuvre de l'auteur choisi; finalement, une très abondante documentation iconographique illustrant par des photos de mises en scène, fac-simili de programmes, portraits d'auteurs ou d'acteurs, la question traitée dans le chapitre. Complétant l'ouvrage, une excellente bibliographie classée par pays et par sujets, un index de noms et de titres, et un fort intéressant tableau synoptique qui signale les faits les plus marquants en sciences, histoire, arts, parallèlement aux principales dates de l'histoire du théâtre, de la Commune au Spoutnik... Peut-on parler de crise du théâtre devant cette éblouissante floraison à travers le monde ?

Bien que se défendant d'épuiser toute la matière, M. Rebello parvient cependant à donner une idée vivante et cohérente de tant de trésors épars, et une simple énumération des têtes de chapitre et des textes choisis permet de rendre compte de son talent de complilateur érudit et de critique conscient autant que sensible.

Chap. 1 : *Apogée et crise du réalisme :* Les initiateurs du théâtre moderne, Ibsen, Strindberg, Tchekhov. Le naturalisme. Gorki, Shaw et la critique sociale. Textes : préfaces de « Thérèse Raquin » et de « Mlle Julie »; un extrait de Stanislavski; « L'Ours » et « Le tabac » de Tchekhov.

Chap. 2 : *La réaction du symbolisme :* Le théâtre d'art. Maeterlinck.

La maison de l'Œuvre : Verhaeren, Jarry; Gide, Claudel; Naturalisme et symbolisme chez Hauptmann et Andreviev. D'Annunzio, Yeats et le théâtre irlandais. Appia, Gordon Craig, Fuchs. *Textes :* Préface du « théâtre » de Maeterlinck; extraits d'Appia et de Gordon Craig; « L'intruse », de Maeterlinck; « Cathleen ni Houlihan », de Yeats.

Chap. 3 : « *1900-1914, un carrefour* ». Le théâtre en 1900 et les courants qui se dessinent alors. Galsworhty, Mirbeau et le procès des institutions sociales. Schnitzler, Jules Renard, St Georges de Bouhélier (à ses débuts) et le théâtre psychologique. Freud; le théâtre de l'inconscient de Bracco à Lenormand. Le plus représentatif de cette tendance, Wedekind, dont F. R., fait une longue analyse. Le symbolisme encore avec J. Barrie, Molnar ou Benavente, auteurs éclectiques cependant, comme le sont les metteurs en scène d'alors, Meyerhold et Reinhardt. Le futurisme de Marinetti, le Vieux-Colombier, Synge. *Textes :* extraits de Romain Rolland, Copeau; « Le plaisir de rompre ». « Cinq synthèses futuristes »; « A cheval vers la mer », de Synge.

Chap. 4 : « *Expressionisme et autres ismes* » : les effets de la guerre de 14 sur la jeunesse et sur le théâtre, Passeur, Bruckner et Noel Coward. L'expressionisme : ses précurseurs, le moment historique qui l'a vu naître, sa théorie, ses auteurs, sa technique. Piscator et le théâtre politique. Les expressionistes non allemands : Lagerkvist, K. Capek; au Portugal même en parvient sinon l'esprit, du moins la technique, avec « Les Gladiateurs » d'Alfredo Cortez. La fortune de l'expressionisme en Amérique: les débuts du théâtre américain, Elmer Rice, O'Neill. Le dadaisme; le surréalisme; Cocteau; Artaud et extraits du « Théâtre de la cruauté »; « Le tunnel », de Lagerkvist; « Le bœuf sur le toit ».

Chap. 5 : « *La dissolution de la conscience individuelle* » : Crommelinck; au Portugal, Raul Brandao. Une longue étude sur l'œuvre et l'influence de Pirandello. Priestley, Betti. Toujours la psychanalyse avec Lenormand et O'Neill. Sutton Vane et Salacrou. Le théâtre du silence. Le cartel . *Textes* : Préface des « Six personnages... »; Raul Brandao : « La mort et le fou »; Pirandello : « La fleur à la bouche »; Thornton Wilder : « Le bon souper. Le long réveillon de Noël ».

Chap. 6 : « *Le théâtre au cœur de la cité :* origine et développement du « théâtre populaire en France » : Gémier, Copeau et les Copiaux, Chancerel et les Comédiens Routiers, etc. Le théâtre et la révolution d'octobre : Meyerhold, Tairov et autres metteurs en scène; Maïakowshi : le réalisme socialiste. Le théâtre réaliste de O'Neill; le théâtre américain devant la dépression. Sean O'Casey et le théâtre populaire en Irlande. Le théâtre espagnol avant et après 1936; Lorca. La conjonction Jouvet-Giraudoux; les mythes de celui-ci toujours actuels. *Textes :* Lorca : « Conversations sur le théâtre »; J. R. Bloch : « Indications pour une représentation; « De l'huile », de O'Neill; « La savetière prodigieuse », de Lorca.

Chap. 7 : « *Après-guerre : un théâtre de l'ambiguïté* ». La résistance et le théâtre. Sartre et le drame de la liberté, Camus et l'absurde. Barrault et Claudel. Le T.N.P. et son public. Betti. Le théâtre de boulevard est toujours vivant mais l'avant-garde est solide : Ionesco, Beckett, Adamov, dont les traits particuliers sont fort bien mis en relief. Une étude sur Miller, et Tenessee Williams et « le théâtre de la frustration » complètent le tableau du théâtre américain (nous regrettons que l'auteur n'ait pas fait mention du théâtre musical, qui occupe pourtant en Amérique une place singulière, inséparable, nous semble-t-il, du mouvement dramatique en général. N'y vit-on pas récemment une pièce de Shaw transcrite en lyrics ?) Le dernier paragraphe est consacré à Brecht, dont l'auteur analyse l'œuvre de dramaturge et de réalisateur et qu'il considère comme le plus important des hommes de théâtre contemporains. Brecht complète le cycle ouvert par Ibsen en même

temps qu'il ouvre de nouvelles perspectives. *Textes :* Miller : préface de « la Mort d'un Commis Voyageur »; Brecht : deux extraits de l'Organon; « L'exception et la règle », Tenessee Williams : « Le bonjour de Berthe ».

Panorama complet, auquel on pourrait faire une retouche de-ci de-là, ou des critiques relevant du genre même de l'ouvrage; les classifications peuvent toujours se discuter, d'autant plus quand il s'agit de discipliner une matière toute chaude encore, rebelle donc aux classements rigoureux. L'auteur a du moins le mérite d'essayer d'épouser étroitement la réalité fluide. Vétilles cependant, ces critiques, devant l'envergure d'un ouvrage dont nous ne saurions assez vanter les mérites et l'incontestable utilité. Il est bien dommage que le portugais soit une langue si peu divulguée, car ce livre devrait trouver une place dans toute bibliothèque d'amateur de théâtre. Souhaitons vivement à son auteur que son amour et son dévouement à la cause théâtrale connaissent le succès qu'il mérite.

MARLYSE MEYER.

Musique et Danse

Encyclopédie de la musique, tome II, Fasquelle édt. 1959. 720 p., nomb. h.-t. et illust.

Voici donc paru le deuxième tome de cette « Encyclopédie » qui, sous la direction de François Michel, secondé par François Lesure et Vladimir Fedorow et un imposant comité de rédaction, réunit, sous la forme dictionnaire, la somme des connaissances de l'art musical.

Lors de l'analyse, faite ici même en son temps, nous avions avancé quelques réserves de détail : abus de musiciens et de virtuoses de second plan, voire de troisième, dans le passé, disproportion de longueur d'articles pas toujours en rapport avec la personnalité du compositeur traité, silence presque total sur les animateurs, metteurs en scène ou décorateurs qui ont laissé un nom dans l'histoire de la musique de théâtre, absence, dans l'ordre alphabétique, des titres de chefs-d'œuvres de l'art lyrique... Ces réserves demeurent dans ce second tome.

Par contre, nous ne saurions trop féliciter François Michel et ses collaborateurs d'avoir tenu à traiter à fond les différents éléments de « la manière musicale » (forme, fugue, gamme, harmonie, improvisation...) ainsi que les grands courants de l'évolution de cet art, tels « le folklore », « la musique française », « la musique en Grande-Bretagne, en Grèce, en Irlande, au Japon », « la musique Juive », etc...

Dans son ensemble ce tome II tient les promesses du tome précédent. Nul doute que cette encyclopédie, sa parution terminée, ne constitue un monument aussi remarquable que précieux sur l'histoire universelle de la musique.

Alain DECAUX. — **Offenbach, roi du second empire.** Pierre Amiot édt., 1958, 286 p., 8 h.-t.

La vie fantasque et fantastique de Jacques Offenbach contée d'une façon anecdotique, mais un peu sagement par l'auteur. Ah! la belle époque, penseront les compositeurs d'opérettes, que celle du second empire. Pensez-donc, avant d'être écrits, plusieurs directeurs

entraient en compétition pour arracher à Offenbach ses futurs manuscrits... Rien de technique dans cette étude : une série de tableaux de mœurs pris rétrospectivement sur le vif et qui se lisent avec un intérêt constant.

Jean DORCY. — **La Mime.** Cahiers de danse et culture, édt., 1958, 158 p., 28 h.-t.

Il faut féliciter Jean Dorcy d'avoir fait le point en quelque 150 pages. Sur *la* mime. La mime est-elle un art, est-elle une technique ? Pour nous, qui n'en sommes pas des fanatiques, la mime est un art mineur, dans la juste mesure où ses moyens d'expression lorsqu'ils veulent parler à l'intellect, se trouvent, par conformation, limités. Et comme tout art mineur, en raison de son vocabulaire restreint, il engendre au cours d'un spectacle qui lui est consacré, une certaine monotonie Mais quelles ressources sa technique met à la disposition du comédien, dramatique ou lyrique ! Merci à Jean Dorcy de cette étude sensible et approfondie, merci également à Decroux, Barrault et Marceau, de lui avoir apporté leurs vues personnelles afin d'éclairer le lecteur sur l'intérêt de la mime et des mimes.

Jean LAURENT. — **Nina Vyroubava,** Paris, Richard Masse édt., 1958, 106 p., 15 h.-t.

Jean Laurent, serviteur passionné de la danse, trace de Vyroubova les multiples visages. Il le fait avec intelligence et subtilité. Et le lecteur découvre, à travers l'aspect anecdotique du texte, l'art si captivant d'une authentique danseuse romantique, à la technique impeccable.

Nicole HIRSCH. — **Ludmilla Tcherina.** Paris, del Duca édt. 1958, 206 p., 14 h.-t.

La vie de Tcherina, la créatrice de *l'Atlantide* de Benoit-Tomasi, de l'archange lors de la reprise du *St Sébastien* de Debussy et de beaucoup d'autres rôles tant à la scène qu'à l'écran, esquissée par Nicole Hirsch. Biographie écrite dans un style alerte qui nous présente de façon attachante une « étoile » dotée de dons exceptionnels, mais dont l'auteur n'a pas jugé utile d'analyser les caractéristiques techniques.

Jacques BOURGEOIS. — **Richard Wagner** Plon édt "Bon Plaisir", 1959, 240 p., nomb. ex. mus.

On croyait le sujet et le personnage épuisés... Grâce à Jacques Bourgeois, il ne l'est pas. Cela tient à ce que le Wagner qu'il nous présente « n'est pas comme les autres ». Bourgeois travaille son surhomme en profondeur. Il en dissèque avant tout les préoccupations philosophico-esthétiques et examine la manière dont il en nourrit son œuvre.

Il va de soi que dans cette étude on parle aussi de musique, mais on en parle beaucoup plus comme moyen d'expression qu'en tant que cuisine technique. Bref exactement le contraire du fameux « Voyage à Bayreuth » de Lavignac.

Il ne faut pas croire pour autant que cette lecture soit abrupte car, avec intelligence, elle suit pas à pas les péripéties essentielles

de la vie du génial compositeur, reliant ainsi continuellement la pensée aux actes.

On y trouvera en outre une analyse extrêmement détaillée et fort claire de tous les chefs-d'œuvre et aussi des tessitures requises pour les bien interpréter.

Le Wagner de Bourgeois est un livre clef.

Paule DRUILHE. — **La Musique** Hachette, col. "Encyclopédie par l'image", 1959, 64 p., nomb. illust..

Joli tour de force, celui qui consiste à faire tenir l'histoire de la musique, des origines à nos jours, en quelque 60 pages!

Ce survol à tire d'ailes, son auteur, Paul Druihle l'a réalisé au mieux. Il va de soi qu'une telle vue synthétique ne peut que relater une chronologie de faits, sans même entrer superficiellement, dans des considérations techniques... Il n'empêche que l'essentiel s'y trouve noté et que ces six chapitres constituent, par leur clarté, un guide précieux aux amateurs désireux de se pencher ultérieurement sur telle ou telle époque, tel ou tel genre, tel ou tel compositeur.

Une illustration de choix — plus de 70 reproductions —, par son côté vivant, enlève à cette plaquette ce qu'elle pourrait avoir d'un peu monotone.

Françoise REISS. — **La Vie de Nijinsky.** 166 pages, 67 H.T. **Nijinsky ou la grâce.** 118 pages, Plon Edit. 1957.

Nijinsky, objet d'une thèse en Sorbonne de Françoise Reiss, vient d'être édité. C'est là une étude extrêmement sérieuse et d'une incontestable valeur. Toute la vie de cet extraordinaire danseur s'y trouve relatée avec l'appui de nombreuses références. Et un document de cette sorte ne peut manquer de contribuer à la connaissance historique de l'art du ballet, au cours du premier quart du XX^e^ siècle.

Toutefois, passionnée par son sujet, Françoise Reiss a eu tendance à écrire un panégyrique : le danseur était génial (cela semble incontestable), le chorégraphe aussi (cela apparaît douteux), le penseur également (et cela peut paraître grotesque). Non pas que dans l'ouvrage il ne soit pas fait état de citations pleines de réserves, mais l'ensemble n'ait jamais passé au crible de l'esprit critique.

Quant à l'essai philosophique (« Nijinsky et la grâce artistique », « Nijinsky et la grâce psychique », « Nijinsky et la grâce religieuse » — ne signait-il pas la fin de son *Journal* Dieu et Nijinsky?) — il est entaché par un esprit métaphysique des plus nébuleux. Appeler à la rescousse des écrivains notoires comme Schiller, Spencer, Nietsche, Spinoza..., se référer à des esprits faux tels Jung, Jaspers, et d'autres, faire appel à la psychanalyse c'est afficher certes une large érudition, mais manquer un tantinet d'esprit scientifique... A croire qu'aucun livre de psychologie, digne de ce nom, ne soit jamais tombé sous les yeux de notre auteur.

Par cela même tout le comportement psychique du héros — pendant trente années d'hors vie cérébrale — demeure inexplicable. Et ce n'est ni l'opinion d'un docteur conformiste, ni celle d'un théologien, consultés à ce sujet, qui peuvent apporter le moindre éclaircissement au cas de folie d'un Nijinsky. On n'explique pas un phénomène mystérieux en s'appuyant sur d'autres phénomènes plus mystérieux encore, tels le freudisme ou le mysticisme.

Qu'était devenu le cerveau de Nijinsky? Y a-t-on trouvé traces de lésions ou non? Ce qu'un neuropsychopathologiste comme le Professeur Alajouanine a découvert sur le cerveau de Ravel est, à nos yeux, autrement instructif.

En dépit de ces réserves un tel ouvrage méritait de voir le jour.

André FRANCIS. — **Jazz** (Collection *Solfèges*, nº 9, 192 p. nomb. illust., Edt du Seuil, 1958).

Tout sur le jazz et peut-être un peu trop...

M. André Francis noie son lecteur au milieu d'une documentation trop riche : trop de noms, trop de titres, trop de petits faits. Pour l'amateur mal éclairé, cette courte étude manque d'ossature : elle n'explique guère le jazz, pas plus son évolution que son style, elle n'est pas une initiation.

Fort heureusement, l'ouvrage est complété par un petit lexique et par un choix judicieux de « disques de base ». Et l'iconographie, selon la tradition de la collection « Solfèges », est de tout premier ordre.

André BOLL.

Bibliographie

PLAN

I. BIBLIOGRAPHIES ET RÉPERTOIRES

II. CATALOGUES - a) Bibliothèques Publiques et privées,
b) Archives,
c) Musées et Collections,
d) Expositions,
e) Ventes.

III. GÉNÉRALITÉS - a) Esthétique, philosophie et techniques dramatiques,
b) Le Théâtre et la vie politique et sociale. Le Public.

IV. THÉATRES ET TROUPES
a) Histoire (classement par pays),
b) Architecture, aménagements, équipement,
c) La représentation : mise en scène, décoration, éclairage, distributions, etc.
d) Costume, masque, maquillage, accessoires,
e) Direction et administration,
f) Législation.

V. LE COMÉDIEN (Vie professionnelle, Art et Technique, Pédagogie etc.).

VI. BIOGRAPHIES (Classement par pays) Directeurs, acteurs, metteurs en scène, décorateurs, machinistes, costumiers, etc.

VII. HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE (Classement par pays et pour chaque pays, par auteur, ordre alphabétique.)

VIII. RELATIONS INTERNATIONALES ET LITTÉRATURE COMPARÉE

IX. THÉATRE NON PROFESSIONNEL.
a) Théâtre amateur,
b) Théâtre scolaire et universitaire,
c) Théâtre à l'usine.

X. THÉATRE POUR LA JEUNESSE ET POUR L'ENFANCE.

XI. PANTOMINE, CIRQUE ET MUSIC-HALL, MARIONNETTES, OMBRES, ETC.

XII. RAPPORTS DU THÉATRE AVEC LES AUTRES ARTS OU TECHNIQUES. a) Musique,
b) Danse et ballet,
c) Arts Plastiques,
d) Cinéma,
e) Radio et télévision,
f) Disques.

XIII. LA LANGUE DRAMATIQUE.

XIV. THÉORICIENS ET CRITIQUES DRAMATIQUES.

XV. ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE.
a) Genres,
b) Personnages,
c) Thèmes.

VI. VARIA

ABRÉVIATIONS (1)

* **A.** — Arts [Paris].
Aa. — Aamulehti [Tampere].
* **A.P.** — Arbeitsgemeinchaft für das Puppenspiel.
* **A.S.** — Avant-Scène [Paris].
A.U. — Abo Underättelsa [Abo].
* **B.** — Bref [Paris].
* **B.C.** — Bulletin of the Comediantes [Madison, Wisc.].
B.H. — Bulletin Hispanique [Paris].
B. H. St. — Bulletin of Hispanic Studies.
* **B.V.** — Biennale di Venezia.
B.W.L.C.S. — Bulletin Werkcentrum voor Leketoneel en creatif Spel.
* **C.** — Combat [Paris].
* **C.D.O.** — Courrier dramatique de l'Ouest [Rennes].
* **C.E.R.T.** — Cahiers d'Etudes de Radio Télévision [Paris].
* **C.P.C.** — Cahiers Paul Claudel [Paris].
* **C.R.** — Cahiers Raciniens [Paris].
* **C.R.B.** — Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean Louis Barrault [Paris].
* **C.U.** — Cirque dans l'Univers [Paris].
* **D.** — Drama [Londres].
* **Dr.** — Drammaturgia [Milan].
* **E.** — Les Etudes [Paris].
* **E.C.** — Etudes Classiques [Namur].
* **E.G.** — Les Etudes Germaniques [Lyon].
* **E.S.** — Etudes Soviétiques [Paris].
* **Esc.** — Escena [Lima].
* **E.T.J.** — Educational Theatre Journal] [San Jose, U.S.A.].
* **Eu.** — Europe [Paris].
* **F.L.** — Figaro Littéraire [Paris].
Fr.R. — French Review [Madison, Wisc.].
Fr. St. — French Studies [New Haven, Con.]
G.R. — Germanic Review.
Hbl. — Hufvudstadsbladet [Helsingfors].
H. At. — Het amateurtoneel.
* **H.M.** — Hommes et Mondes [Paris].
* **H.P.** — Het Poppenspel [Malines Belgique].
* **H.R.** — Hispanic Review [Philadelphie].
H.S. — Helsingin Sanomat [Helsinki].
* **H.T.** — Het Toneel [Amsterdam].
* **I.D.** — Il Dramma [Turin].
* **I.D.A.** — Il Dramma Antico [Rome-Syracuse].
I.L. — Information Littéraire [Paris].
* **I.T.** — L'Illustre Théâtre [Paris].
K.K.K. — Kroniek van Kunst en Kultuur [Amsterdam].
* **L.F.** — Lettres Françaises [Paris].
* **L.N.L.** — Langues Néo-Latines [Paris].
* **M.F.** — Mercure de France [Paris].
* **M.K.** — Maske und Kothurn [Vienne].
M.L.N. — Modern Language Notes.
M.L.Q. — Moderne Language Quarterly.
M.L.R. — Modern Language Review.
N.A. — Nya Argus [Helsingfors].
* **N.L.** — Nouvelles Littéraires [Paris].
N.P. — Nya Pressen [Helsingfors].
* **OSU T.C.B.** — The OSU Theatre Collection Bulletin. [Ohio State University
* **Palsc.** — Palcoscenico [Milan].
* **Pa.T.** — Pamietnik Teatralny [Varsovie].
* **Per P.** — Perlicko Perlacko [Francfort/Main].
* **P.J.** — The Puppetry Journal, [Ashville, Ohio].
* **P.T.** — Paris-Théâtre.
* **R.** — Ridotto [Venise].
* **R.F.** — La Revue Française [Paris].
* **R.H.L.** — Revue d'Histoire Littéraire de la France [Paris].
* **R.L.** — Revista de Literatura [Madrid].
* **R.L.C.** — Revue de Littérature Comparée [Paris].
* **R.P.** — Revue de Paris.
* **R.P.F.** — Revue de la Pensée Française [Paris].
* **R.T.** — Revue Théâtrale [Paris].
* **R. Th.** — Recherches théâtrales.
* **R.T.A.** — Revista do Teatro Amador [Sao Paulo]
* **R.T.I.** — Revue du Théâtre Italien [Rome].
* **R.V.** — Rendez-vous des Théâtres du Monde [Paris],

(1) Les Revues dont les titres sont précédés de * peuvent être consultées, 98 Brd Kellermann 14 h à 18 h,(samedi et dimanche exceptés).

- **S.** — Sipario [Milan]
- **So.I.** Scena Illustrata [Florence].
- **S.E.** — Szinhaztorteneti Ertesito [Budapest].

Sh.Q. — Shakespeare Quarterly [New York].

Su. S. — Suomen Sosialidemokratii [Helsinki].

S.S. — Suomalainen Suomi [Helsinki].

- **T.** — Teatr [Varsovie].
- **Te.** — Teatrul [Bucarest].
- **Th. B.** — Théâtre de Belgique [Bruxelles].
- **T.D.R.** — The Tulane Drama Review.
- **T.H.** — Théâtre en Hongrie [Budapest].
- **T.M.** — Théâtre dans le Monde [Bruxelles].
- **T.N.** — Theatre Notebook [Londres].
- **Th. P.** — Théâtre en Pologne [Varsovie].
- **T.P.** — Théâtre Populaire [Paris].
- **Tp.** — Teatp [Moscou].
- **T.T.** — Teoremas de Teatro [Lisbonne].
- **T.U.B.** — Theatre Unit Bulletin [Bombay].
- **T.Z.** — Theater der Zeit [Berlin].

U.S. — Uusi Suomi [Helsinki].

Vbl. — Vasabladet [Vasa].

V.S. — Vapaa Sana [Helsinki].

Y.Fr.St. — Yale French Studies [New-Haven, Connecticut].

Cette notice a été établie par Rose Marie Moudouès *avec la collaboration de :* France Fauny-Anders *(Etats-Unis)*, Bartolomé Olsina *(Espagne) et les Membres de la Section Internationale des Bibliothèques et Collections des Arts du Spectacle :* R. Berx *(Belgique)*, Kirsten Kirboe *(Danemark)*. D. Diederichsen *(Allemagne)*.

I

BIBLIOGRAPHIES ET RÉPERTOIRES

1. *Amatorscenens repertoire. En samling anme ldelser.* Under red. af J. K. Kristensen og Arne Aabenhus. Bd. A. Kolding, Dansk Amatorteatersamvirke, 1959. 115 p.

Répertoire pour le théâtre amateur.

2. *Bibliografia del teatro cubano.* Compilada por J. Rivero Muniz, Habana, Ministerio de Educacion, 1957, 120 p.

3. *Dictionnaire de biographie française.* Fasc. 44-47, Chambon-Chrétien. Paris, Letouzey et Ané. 1957-59, 4 fasc., 28 × 20, col. 257-1280.

4. *Enciclopedia dello spettacolo.* T. VI : GUARI-MAKO. Firenze, Sansoni, 1959, 1884 col.

5. *Enquête internationale sur les archives des photographes de théâtre.* (Belgique, Etats-Unis, Yougoslavie). **R. Th.**, Vol. I, N° 3, 1959.

6. *Voltaire's Catalogue of his library at Ferney.* Ed. for the first time by George R. Havens and Norman L. Torrey, Genève, Inst. et Musée Voltaire, 1959, in-8°, 258 p., 3 pl.

7. ALLGAYER (Wilhelm) (Herausgeber). — *Dramenlexikon.* Ein Wegweiser zu etwa 10 000 urheberrechtlich geschützten Bühnenwerken der Jahre 1945-1957. Köln u. Berlin, Kiepenheuer und Witsch, 1958, 593 p.

8. BLEIER BRODY (Agnes). — *Versuch einer Joseph-Gregor-Bibliographie.* 1908-1958. Berlin, Dramaturgische Gesellschaft, 1958, 36 p.

9. FRENZEL (H. A.). — *Recent literature on the theatre published in Western Germany.* **R. Th.**, Vol. I, N° 3, 1959.

10. JOHNSON (A. E.). — *Doctoral projects in progress in Theatre arts* 1958. **E.T.J.**, Vol. XI, N° 2.

11. KNOWER (F. H.). — *Graduate theses in theatre*, 1957. Ibid.

12. KRAGH-JACOBSEN (Svend.). — *Teaterarbogen.* 1958-1959. Copenhague, Gjellerup, 1959. 361 p., ill.

II

CATALOGUES

c) Musées et collections

13. NEHENDAM (Robert). — *Teatermuseet ved Christiansborg i Ord og Billeder.* Med Resumé paa Engelsk Fransk og Tysk. 7. forogede Udg. Copenhague, Teatermuseet, 1959, 144 p., ill.

14. PLOSZEWSKI (L.), FRANKOWSKA (B.), NOWACKI (K.). — *Catalogue des mises en scène de Wyspianski.* **Pa.T.**, 1958, N^{os} 3-4.

Supplément au catalogue des mises en scène de Wyspianski publié in **Pa.T.**, 1957, N° 3-4.

15. VIOLA (Wilhelm). — *Das Theatermuseum von Stratford.* Theater und Zeit, 6. Jahrg., Nr 4 (Dezember 1958).

16. SELLENTHIN (H. G.). — *Das Theatermuseet in Kopenhagen.* Volksbühnen Spiegel, 5. Jahrg. (1959), Nr 3.

17. NIESSEN (Carl). — *Eigenes Opernschaffen in Duisburg.* (Zur Ausstellung im Städt. Kunstmuseum Duisburg vom 7-9/5-10-58.) Duisburg-Hamborn, o.V. o.J., 98 p.

18. PETZET (Wolfgang). — *Bühnenbildausstellung Otto Reigbert.* Bühnentechnische Rundschau, 52. Jahrg. (1958), H. 6.

III

GÉNÉRALITÉS

a) Esthétique, philosophie et techniques dramatiques

19. *Die Krise der Kritik.* Beiträge von Leopold Ahlsen, Wolfgang Altendorf, Ferdinand Bruckner, O. H. Pfeiffer, Karl Wittlinger. Nationaltheater Mannheim, Bühnenblätter für die 179. Spielzeit 1957/58, Heft 18.

20. *Stefan Andres, Ferdinand Bruckner, Gerhard F. Hering, Walter Karsch, Siegfried Melchinger, Gert Weymann und Werner Höfer : Diskussion über « Sind Naturalismus und Realismus für den Dramatiker noch Theaterformen von heute? ».* Tage zeitgenössischer deutscher Dramatik vom 31-5/2-6-1957 im Schauspielhaus Bochum, herausgegeben vom Schauspielhaus Bochum.

21. ARTAUD (Antonin). — *The theater and its double.* Transl. by Mary Caroline Richard and with a memorial by Maurice Saillet transl. by R. Howard. New York, Grove Press Inc., 1958, 159 p.

22. BARRAULT (J.-L.). — *Le théâtre, ce métier.* **C.R.B.**, N° 28, 1960.

Sténographie d'une conférence improvisée devant les professeurs et étudiants de Fulbright (Sorbonne, oct. 1953).

23. BECKER (Wolfgang). — *Vom « dramatischen Typ » der gesprochenen Dekoration.* Volksbühnen-Spiegel, 5. Jahrg., Nr 9 (Sept. 1959).

24. BECKMANN (Heinz). — *Die religiöse Frage und das Theater der Gegenwart.* Hochland, 51. Jahrg. (1958/59), Heft 2.

25. BESEKOW (Sam). — *Breve til en teatergal professor.* Copenhague, Fremad, 1959, 158 p.

26. DREWS (Wolfgang). — *Theaterkritik-historisch betrachte.* Theater und Zeit, 6. Jahrg., H. 8 (April 1958).

27. DURRENMATT (Friedrich). — *Teaterproblemer og Natlig samtale.* Overs. fra tysk af Hans Joakim Schultz. (Hasselbachs Kulturbibliotek, 184.) Copenhague, Hasselbalch, 1959, 66 p.

28. DUVILARRET..— *De la critique à l'essai.* Perspectives du Théâtre, 1959, N° 1.

29. HAMBERG (Lars). — *Teater i var tid.* (Mission et situation du théâtre d'aujourd'hui.) Finsk Tidskrift. [Helsingfors], N° 41, 1959.

30. HILPERT (Heinz). — *Das Theater ist eine Welt.* Aus der Taufrede für das Theater der Stadt Lünen. Die Deutsche Bühne, 3. Jahrg. (1959), Nr 2.

31. LITTLEWOOD (Joan). — *Un répertoire populaire.* **T.M.**, Vol. VIII, N° 4.

32. IONESCO (E.). — *Discovering the theatre.* **T.D.R.**, IV, N° 1.

33. GORELIK (M.). — *An epic theatre catechism.* Ibid.

34. MARCUSE (Ludwig). — *Dramatiker, Schauspieler, Regisseur.* Theater und Zeit, 6. Jahrg., Nr 9 (Mai 1959).

35.. — *Der Kritiker und die Ewigkeit.* Nr 4 (Dezember 1958).

36. MELCHINGER (Siegfried). — *Kritik der Kritik.* Ein Versuch uber die Maßstäbe. Die Deutsche Bühne, 3. Jahrg. (1959), Nr 9.

37. — *Das Massenzeitalter kennt kein Massentheater.* Volksbühnen-Spiegel, 4. Jahrg. (1958), Nr 11.

38. — *Rückkehr des Autors ins Teamwork Theater.* Theater und Zeit, 6. Jahrg., Nr 8 (April 1959).

39. MEYERHOLD (Vsevclod). — *Farce.* **T.D.R.** IV, N° 1.
Extrait de On the Theatre, *première publication en langue anglaise.*

40. NIESSEN (Carl). — *Handbuch der Theater-Wissenschaft.* Band I, 3. Abteilung : Drama, Mimus und Tänze in Asien.

41. OSBORNE (John). — *Die Menschen fühlsamer machen. Probleme der dramatischen Kunst.* Volksbühnen-Spiegel, 5. Jahrg. (1959), Nr 2.

42. PEACOCK (R.). — *Public and private problems in modern drama.* **T.D.R.**, Vol. III, N° 3, 1959.

43. Ph. B. — *Présence du Théâtre.* Perspectives du Théâtre, 1959, N° 1.

44. RASZEWSKI (Z.). — *Partyra Teatralna.* **Pa.T.** 1958, N°s 3-4.
Partition de théâtre : l'auteur ne s'exprime que par l'intermédiaire des interprètes.

45. REYES (A.). — *Reflexions sobre el drama.* Cuadernos, N° 37, 1959.

46. RUPPEL (K. H.). — *Kunstkonsum und Kritik.* Nationaltheater Mannheim. Bühnenblätter für die 179. Spielzeit 1957/58, Heft 19.

47. SELLNER (Gustav Rudolf). — *Die Wirklichkeit des Theaters und seiner technischen Zweigkünste.* Das neue Forum (Darmstadt) 7. Jahrg. 1957/58, Heft 18, S. 279-282.

48. SLAVINSKA (I.). — *Glowne problemy struktury dramatu.* **Pa.T.** 1958, N°s 3-4.
Problèmes principaux de la structure du drame.

49. STRINDBERG (A.). — *Lettres ouvertes au théâtre intime.* **B.**, N° 33, 1960.

50. VILAR (J.). — *Secrets.* Translated by Ch. KOTSEHNIG. **T.D.R.**, Vol. III, N° 3, 1959.

51 VILAR (Jean). — *Das Theater gehört der Freude.* Die Deutsche Bühne, 3. Jahrg. (1959), Nr 9.

52. WALTERLIN (Oskar). — *Das Theater als Zusammenspiel der Künste.* Bühnentechnische Rundschau, 52. Jahrg. (1958), H. 2.

53. WEIGEL (Hans). — *Masken, Mimen und Mimosen. Liebes-erklärung eine Zivilisten an die Welt hinter den Kulissen der Kulissen.* Stuttgart, Govert, 1958, 247 p.

54. WILDER (Thornton). — *Näyttämö ja pari kiihkeätä tunnetta.* (La scène et quelques sentiments passionnés.) **H.S.**, 6-3-1959, N° 63.

b) Le théâtre et la vie politique et sociale. Le public

55. *Association pour la culture par le théâtre et les arts.* Bulletin d'Information de la Comédie de Provence, mai 1959.

56. CHAVAGNAC-LACKMAN.— *Une associatio nculturelle : Les Arts et la Vie.* **C.R.B.**, N° 28, 1960.

57. GRIMME (Adolf). — *Vom Standort des Theaters in der Menschheitskrise.* Volksbühnen-Spiegel, 4. Jahrg. 1958, Heft 8.

58. HOFFMAN (Th.). — *An audience of critics and the lost art of « Seeing » plays.* **T.D.R.**, IV, N° 1.

59. MAILLET (G.). — *Les A.T.P. d'Aix existent.* Bulletin d'Information de la Comédie de Provence, déc. 1959.

60. MELCHINGER (Siegfried). — *Freizeit, Spiele und Theater.* Wort und Wahrheit, 13. Jahrg. (1958), H. 6.

61. WANDERSCHECK (Hermann). — *Das Theater und der Staat. Auslandsbühnen auf dem Wege zu neuen Ordnungen.* Die Deutsche Bühne, 3. Jahrg. (1958), Nr 5.

IV

THEATRES ET TROUPES

a) Histoire

62. ALEWYN (Richard) und SALZLE (Karl). — *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung.* Hamburg, Rowolht, 1959, 134 p. (Rowohlts deutsche Enzyklopädie, Bd 92.)

63. DUVILLARET (A.). — *Publicité : mécénat contemporain.* Perspectives du Théâtre, N° 2, 1960.

64. HILDENBRAND (W.). — *La dramaturgie en Allemagne.* Ibid., N° 1.

65. SCHIMMING (Wolfgang). — *Musenkinder aus dem Osten. Theaterhinter dem Eisernen Vorhang.* Die Deutsche Bühne, 3. Jahrg. (1958), Nr 1.

ALLEMAGNE

66. *Die Münchner Theater.* Hrsg. — Freunde des Nationaltheaters E.V. München, Karl M. Lipp, 1957.

67. *Was bringt die Theaterspielzeit* 1959/60?.— Eine Ubersicht über die Spielpläne der deutschsprachigen Theater. Die Deutsche Bühne, 3. Jahrg. (1959), Nr 7/8.

68. *Werkstatistik* 1957/58. — (I) Musikalische Werke mit 50 und mehr Aufführungen auf den deutschprachigen Bühnen. (II) Schauspiel-Werke mit 50 und mehr Aufführungen auf den deutschsprachigen Bühnen. Ibid. 2. Jahrg. (1958), Nr 11.

69. *Werkstatistik* 1957/58 (III).— Musikalische Werke. Ibid. 2. Jahrg. (1958), Nr 12.

70. *Werkstatistik* 1957/58 (IV). — Schauspiel-Werke auf den Bühnen der Bundesrepublik und Westberlins, der DDR, Osterreichs und der Schweiz. Ibid.

71. *Wird das Requiem abbestellt?.* — Stellungnahmen zu Hans Weigels « Requiem für das deutsche Theater ». Von R. Badenhausen, B. Barlog, L. Berger, H. Buckwitz, K. Horwitz, W. Karsch, H. Schalla, F. Schultze, H. Schweikart und C. Zuckmayer. Der Monat, 10. Jahrg., H. 114 (März 1958).

72. BUSSE (Walter). — *Probleme des heutigen Theaters.* Erganzungen und Schlußfolgerungen zum « Spiegel » Gespräch Gustaf Grundgens. Volksbühnen-Spiegel, Jahrg. 4, H. 3 (März 1958).

73. DRESE (Claus Helmut). — *Das Kulturwunder blieb aus. Unerquickliche Bemerkungen zur Situation des deutschen Theaters.* Die Deutsche Bühne, 3. Jahrg. (1959), Nr 7/8.

74. EBMEYER (Klaus-Ulrich). — *Theater in der empfindsamen Zeit.* Leben und Reisen des Knud Lyne Rahbek. Ein Betrag zur Schauspielkunst des 18. Jahrhunderts. Bad Nauheim, Christian-Verlag, 1958, 224 p.

75. FRENZEL (Herbert A.). — *Brandenburg-Preussische Schlosstheater. Spielorte und Spielformen vom* 17. *bis zum* 19. *Jahrhundert.* Berlin, Selbstverl. der Gesellschaft f. Theatergeschichte 1959. 268 p. (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd 59.)

76. GRIMME (Adolf). — *Die Kunst, die Herzen aufzubrechen. Brahm und Reinhardt.* Volksbühnen-Spiegel, 4. Jahrg., 1958, Heft 6/7.

77. IHERING (Herbert). — *Das neunzehnte Jahrhundert.* Theater und Zeit, 6. Jahrg., Nr 9 (Mai 1958). (U.a. über Werner Krauss.)

78. MEYER (Günter). — *Premieren, Provokationen und Preisausschreiben. Blick zurück in das vergangene Spieljahr.* Die Deutsche Bühne, 3. Jahrg. (1959), Nr 7/8.

79. MOHRING (Paul). — *Bühne frei. Amüsantes und interessantes Hamburger Theater.* Hamburg-Volksdorf, Hoeppner, 1958, 190 p.

80. NESTRIEPKE (Siegfried). — *Der Weg zum Volksbühnenprogramm. Ein Rückblick auf die Grundsatzdebatten vor sechs Jahrzehnten.* Volksbühnen-Spiegel, 4. Jahrg. 1958.Nr 6/7, 8, 9.

81. PETERSEN (Hildegard). — *Das Theaterleben in Deutschlands nördlichster Stadt. Von der Gymnasialbühne zum Stadttheater Flensburg.* Ibid., 5. Jahrg. (1959), Nr 5.

82. REIS (Viktor).— *Hagen eine - junge Theaterstadt.* Ibid., 4. Jahrg. (1958), Nr 10.

83. SCHIMMING (Wolfgang). — *Tendenzen, Spiele und Bilder. Zweite Halbzeit in Ostberlin.* Die Deutsche Bühne, 3. Jahrg. (1959), Nr 7/8.

84. SCHUH (Oscar Fritz). — *Das ausgebliebene Geisteswunder. Hat auch das Theater seine Mitte verloren?* Der Monat, 11. Jahrg., Heft 126 (März 1959).

85. TESCH (Carl). — *Neues Beginnen. Die Deutsche Volksbühnenbewegung nach* 1945. Volksbühnen-Spiegel, 4. Jahrg. 1958, Heft 6/7.

89. TREIBER (Rudolf). — *Thespiskarren mit Getriebeschäden. Düsseldorf als Theater- und Volksbühnenstadt.* Ibid., H. 9.

87. TRILLING (Ossia). — *Teater i Ostberlin* (Théâtre à Berlin-Est). **N.P.**, 15-2-1959. N° 37.

88. WAGNER (Hans). — *Zweihundert Jahre Münchner Theaterchronik* 1750-1950. München, Lerche, 1958. 204 p.

89. WOLFF (Hellmuth Christian). — *Die Barockoper in Hamburg* (1678-1738). Wolfenbüttel, Möseler, 1957, 2 Bde, 416 p., 210 p.

AMERIQUE LATINE

90. *Temporada teatral en Buenos Aires* 1958. Revista de Estudios de Teatro [Buenos Aires] I, N° 1.

91. *Teatro nacional Cervantes, sus espectaculos en la temporada de* 1958. Revista de Estudios de Teatro [Buenos Aires] I, N° 1.

AUTRICHE

92. KRAUS (Wolfgang). — *Bewegte Wiener Bühnensaison.* Von Schauspiel und Oper in der Spielzeit 1957/58. Die Deutsche Bühne, 2. (29.) Jahrg., 1958, H. 9.

93. — *In Wien spielen fünfzehn Bühnen. Rückblick auf Schauspiel und Oper in der Spielzeit* 1958/59. Ibid., 3. Jahrg. (1959), Nr 7/8.

BELGIQUE

94. GODEFROY (P.). — *Relance du Théâtre Wallon.* **L.F.**, N° 802, 1959.

95. — *Le théâtre en Belgique.* Ibid., N° 809, 1960.

ESPAGNE

96. BARCA (Roberto de la). — *Das spanische Theater im 20. Jahrhundert.* Theater und Zeit, 6. Jahrg., Nr 9 (Mai 1958).

97. BARCELO (J.-J.). — *Historia del teatro en Murcia.* Murcia, 1958.

98. MARQUERIE (Alfredo). — *Veinte años de teatro en España.* Madrid. Ed. Nacional, 1959.

99. SHERGOLD (N. D.), VAREY (J. E.). — *Autos sacramentales en Madrid hasta* 1636. Estudios escénicos, Barcelone, 1959.

ETATS-UNIS

100. *On plays, playwrights and playgoers.* Selections from the letters of Booth Tarkington to George C. Tyler and John Peter Toohey, 1918-1925. Edit. by Alan S. Downer, Princetown, New-Jersey, Princetown University Library 1959, 100 p., index, 13 ill.

101. BERMEL (A.). — *The Phoenix has two heads.* **T.D.R.**, Vol. IV, N° 1.

102. BROWNE (Martin P.). — *The season in New York.* **D.**, Summer 1959.

103. GASSNER (J.). — *Broadway in review.* **E.J.T.**, Vol. XI, N° 2.

104. THIEM (Willy H.). — *Der freigiebige Kontinent. Zur Psychologie amerikanischer Theaterwirkung.* Das neue Forum (Darmstadt), 7. Jahrg. 1957/58 Heft 18, S. 274-278.

105. UNRUH (W.). — *Theater in USA. Betrachtungen vom europäischen Standpunkt aus.* Bühnentechnische Rundschau, 52. Jahrg., 1958, Heft 3, Seite 8-9.

106. ZOFF (Otto). — *Anmerkungen zum amerikanischen Theater.* Die Deutsche Bühne, 3. Jahrg. (1959), Nr 4.

107. — *Rückblick auf die New Yorker Theater-season.* Ibid., Nr 6.

FINLANDE

108. KOSONEN (Ulla). — *Näyttelevää Suomea : Teatteri kamppailee olemassaolosta Kuopion vilkkaassa teatterikaupungissa.* (Le théâtre lutte pour son existence dans la ville de Kuopio.) **H.S.**, 11-12-1958, N° 334.

109. LAPPALAINEN (Ilmari). — *Näyttelevää Suomea : Testteritoiminnalla Mikkelissä vaalittavana vanhat perinteet.* (La ville Mikkeli-St.Michel prend soin de son héritage théâtral. Au XVIII[e] siècle, il y eut une grande activité théâtrale à St.Michel et des représentations en français.) **H.S.**, 29-11-1958, N° 323.

110. — *Näyttelevää Suomea : Savonlinnan pirteä maakuntateatteri huolehti näyttelijäin jälkikasvuksistakin.* (Le théâtre de la ville de Savonlinna-Nyslott s'occupe surtout de la continuité parmi les acteurs et de la nouvelle génération.) **H.S.**, 19-12-1958, N° 342.

111. MATTILA (Esko). — *Näyttelevää Suomea : Vaasa-kolmen teatterin kaupunki.* (Histoire des théâtres d'une petite ville du nord de la Finlande à la vie théâtrale très intense.) **H.S.**, 19-11-1958, N° 313.

112. — *Näyttelevää Suomea : Keski-Pohjamaan teatterikaupunki Kokkola-maakunnallinen keskus.* (Le théâtre à Kokkola-Gamla Karleby, **H.S.**, 16-12-1958. N° 339.

113. MAUNULA (Jirki). — *Näyttelevää Suomea : Joensuun ihmeen jäljillä.* (Le théâtre à Joensuu.) **H.S.**, 21-12-1958, N° 344.

114. VEISTAJA (Verneri). — *Kotkan teatterit ja näyttämöt. Kuvaus Kotkan teatterielämästa vuosina* 1908-1958. (La vie théâtrale à Kotka, 1908-1958.) Kotka, Kotkan Kaupunginteatteri Ed., 1958, 219 p., in-4°.

FRANCE

115. *Ce qu'un Américain pense du théâtre en France.* Perspectives du Théâtre, N° 1, 1959.

Extraits d'un article de Kenneth TYNAN *paru dans The New Yorker le* 12-8-59.

116. *Que sera le théâtre de demain?* 1° *La génération de l'entre-deux guerres a-t-elle encore un avenir?* 2° *La génération d'après guerre : des solitaires sans héritiers. Le nouveau théâtre a été inventé par ses animateurs.* **A.**, N° 728, 1959.

117. *La grande relâche du théâtre français.* Ibid., N° 758, 1960.

Enquête réalisée par Daniel BERNET, Gilbert GUEZ, André HALIMI, Jean CATHELIN, *sous la direction de* Pierre MARCABRU.

118. ABIRACHED (R.). — *La réorganisation des théâtres nationaux.* **E.**, 1959, N° 5.

119. BAELDE (G.). — *Après les festivals.* **L.F.**, N° 791, 1959.

120. — *Décentralisation théâtrale en Berry et en Poitou.* Ibid., N° 798, 1959.

121. COURCIER (J.). — *Une jeune compagnie charentaise. Le Tréteau des deux Tours.* Ibid., N° 798, 1959.

122. DULLIN (Ch.). — *Texte d'une conférence prononcée le* 21 *mai* 1927 *à l'Atelier.* Association des Amis de Ch. Dullin, Bulletin N° 1.

123. 10 *ans*, 50 *spectacles*, 2.000 *représentations.* **C.D.O.**, N° 33, 1959. (N° spécial anniversaire.)

124. *C.D.O.* — Théâtre, 1960, N° 4.

Comédie de l'Ouest.

125. *Enquête auprès du public.* Bulletin d'Information de la Comédie de Provence, mai 1959.

126. *Saison passée... saison en cours... projets* [Comédie de Provence]. Ibid.-décembre 1959.

127. REBE (M.). — *Labor omnia vincit improbus.* Ibid.

128. *Le nouveau Joannidès.* **I.T.**, N° 13, 1959.

129. DESCAVES (P.). — *Pas de crise à la Comédie-Française.* **N.L.**, N° 1689, 1960.

130. DUSSANE. — *Réformes à la Comédie-Française.* **M.F.**, N° 1150, 1959.

131. HAUSENSTEIN (Wilhelm). — *Die Comédie-Française.* Deutsche Rundschau, 84. Jahrg. (1958), H. 4.

132. MARCABRU (P.). — *Tragédie au Français.* **A.**, N° 753, 1959.

133. SIMONI (R.). — *Comédie-Française da 279 anni.* **I.D.**, N° 272, 1959.

134. FASNER (R. F.). — *Festivales de Francia.* Correo de las Artes [Barcelona] janv./fév. 1960.

135. GUILLOT (G.). — *Deux nouvelles troupes lyonnaises.* **L.F.**, N° 794, 1959.
Troupe Charles Gantillon (Classiques au Th. des Célestins) *et Comédie du Sud-Est.*

136. KOEHLER (A.). — *Rencontre avec Guy Rétoré* [La Guilde]. Perspectives du Théâtre, 1959, N° 1.

137. MARCEL (G.). — *Le théâtre en* 1959 (bilan). **N.L.**, N° 1688, 1960.

138. MAULNIER (Th.). — *Du théâtre des Nations à la réforme des subventionnés.* **R.P.**, 1959, N° 5.

139. PLANCHON (R.), ALLIO (R.), LOCHY (C.). — *Le travail au Théâtre de la Cité.* Paris, L'Arche, 1959.

140. SCHLOCKER (Georges). — *Das « Vieux Colombier » oder Die Schule des reinen Theaters.* Antares, 7. Jahrg., H. 3 (Mai 1959).

141. SCHULZ (Günter). — *Pariser Theater - Frankreichs Theater?* Volksbühnen-Spiegel, 5. Jahrg. (1959), Nr 6.

142. VILAR (J.). — *Le mythe de la grandeur au petit T.N.P.* [Th. Récamier]. **L.F.**, N° 794, 1959.

143. WANDERSCHECK (Hermann). — *Die kleinen Pariser Theater. Ungenügend subventionierte Bühnen der Avant-garde.* Die Deutsche Bühne, 3. Jahrg. (1959), Nr 4.

144. — *Pariser Theaterimpressionen.* Ibid., 3. Jahrg. (1959), Nr 3.

145. WEBER (Gerhard). — *Pariser Theatersaison* 1958/59. Antares, 7. Jahrg., Heft 4 (Juni 1959).

GRANDE-BRETAGNE

146. AHONEN (Sirkka). — *Theatre Workshop. East Endin oma teatteri.* **H.S.**, 7-3-1959, N° 64.

147. LAMBERT (J. W.). — *Plays in performance.* **D.**, Summer 1959.

148. LEACROFT (R.). — *The Theatre Royal, Leicester* 1836-1958. Leicester, The Society The Guildhal, 1958, une plaquette, 16 p., ill.

149. SPIEL (Hilde). — *Das « Old Vic »-Theater.* Theater und Zeit, 6. Jahrg., Nr 6 (Februar 1959).

GRÈCE

150. LAGHOS (L.). — *Aperçu sur le théâtre grec contemporain.* La Revue d'Athènes, juillet 1959.

ISLANDE

151. GUNNARSSON (Olafur). — *Islannin teatterikuulumisia.* (Les créations du théâtre islandais.) **H.S.**, 20-1-1959, N° 18.

ITALIE

152. CALENDOLI (G.). — *Il problema del teatro italiano.* La fiera letteraria [Roma], 1959, N° 7.

MEXIQUE

153. *Seis años de actividad al servicio de la cultura y el arte* (Teatro español de Mexico]. Boletin del Teatro Español de Mexico. Sept./oct. 1959.

154. MAGANA ESQUIVEL (A.), LAMB (R. S.). — *Breve historia del teatro mexicano.* Mexico, Ed. De Andrea, 1958.

PAYS-BAS

155. *Theater. Nederland Theater Jaarboek.* 8° Jaargang, seizoen 1958-1959. Uitgave Luisa Treves, Amsterdam 1959, 80 p., ill.

PAYS SCANDINAVES

156. KUTTER (Hans). — *Fran Holberg till Branner.* (De Holberg à Branner.) Essai sur deux publications théâtrales danoises : « Et teater blev til » (La naissance d'un théâtre) et « The Festival Arts : Danish Drama, Ballet and Musical ». **Hbl.**, 4-1-1959, N° 4.

157. UEXKULL (Sole). — *Tukholman teatterikevätä.* (Le printemps de théâtre à Stockholm.) **H.S.**, 20-3-1959, N° 77.

POLOGNE

158. *Pietnascie Lat.* **T.**, 1959, N° 13.

159. CSATO (E.). — *Le Théâtre de la nouvelle Pologne.* **Th.P.**, N°s 11-12, 1959.

160. SELIGER (Rolf). — *Taschen-Theater in Polen.* Theater und Zeit, 6. Jahrg., Nr 6 (Feburar 1959).

161. SOKOLOWSKI (J.). — *Chronique des premières théâtrales.* 15-3/30-7-1959. **Th.P.**, N°s 11-12, 1959.

PAYS SCANDINAVES

162. NORMAN (C.). — *Travelling theater in Norway.* The american scandinavian Review, 1959, N° 1.

SUISSE

163. *Le théâtre des Fauz-Nez : entretien avec Charles Apotheloz.* **T.P.**, N° 35, 1959.

164. EHINGER (Hans). — *Zwischen Bern, Basel und Zürich. Die Schweizer Theatersaison* 1958/59. Die Deutsche Bühne, 3. Jahrg. (1959), Nr 7/8.

165. P. A. — *Cent vingt-cinq années de théâtre à Zurich.* **T.G.**, 4 février 1960.

166. SPIRA (R.). — *Le Théâtre en Suisse Romande.* **T.P.**, N° 35, 1959.

167. STADLER (E.). — *La Suisse et la renaissance du théâtre de plein air* (2e partie). **R. Th.**, Vol. I, N° 3, 1959.

VENEZUELA

168. NUCETTE-SARDI (J.-M.). — *Momentos del teatro Venezolano.* Revista de Estudios de Teatro, I, N° 1.

U.R.S.S.

169. GOLOVIN (Leo). — *Domens dag-ett Tjechov apropa.* (Tchékhov et le Théâtre d'Art à Moscou.) **N.P.**, 29-12-58.

170. LUDAWSKA (J.). — *Po wystepach teatru Leningradkiego.* **T.**, 1959, N° 13. *Le Théâtre Pouchkine à Léningrad.*

171. VIOLA (Wilhelm). — *Englische Theaterleute und das russische Theater.* Theater und Zeit, 6. Jahrg., Nr 9 (Mai 1959).

YOUGOSLAVIE

172. KUMBATOVIC (F. F.). — *Das theater der Renaissance in Dalmatien.* **M.K.**, 1959, N° 1.

b) Architecture, aménagements, équipement

173. *Architekt und Bühnenturm.* Bühnentechnische Rundschau, 52. Jahrg. (1958), H. 2.

174. *Das Schauspielhaus in Bochum, Tradition und Fortschritt im Theaterneubau.* Die Deutsche Bühne, 2. Jahrg., Nr 4 (April 1958).

175. *Deux nouveaux théâtres en France : Barentin et Rouen.* **L.F.**, N° 809, 1960

176. ALLIO (R.). — *Comment construire des théâtres.* **T.P.**, N° 35, 1959.

177. ALOI (R.). — *Architetture per lo spettacolo.* Milano, Ulrico Hoepli, 1958, LXIV-504 p.

178. B. (Ch.). — *Caen possèdera un théâtre de capitale.* [Reprod. de la maquette]. **F.L.**, N° 713, 1959.

179. DEMANGEAT (C.). — *Plus que d'un théâtre total, nous avons besoin d'un théâtre intelligent.* Théâtre, 1960, N° 4.

180. FAURE (Jean). — *Le théâtre mobile.* **L.F.**, N° 808, 1960.

181. KOLMEL (Karl). — *Das Rokoko-Theater zu Schwetzingen.* Bühnentechnische Rundschau, 53. Jahrg. (1959), H. 4.

182. HUF (Sepp). — *Die Wiedererrichtung des Alten Residenztheaters in München.* Ibid., 52. Jahrg. (1958), H. 5.

183. KOWALCZYK (J.). — *Sala teatralna palacu w Labuniach.* **Pa.T.**, 1958, N^os 3-4.

Aménagement de la salle de théâtre du palais rococo de Labunie.

184. KROL (B.). — *Projekt teatru Victora Louis' a dla zamku warszawskiego.* Ibid.

Projet de théâtre par Victor Louis pour le Palais Royal de Varsovie (1766).

185. MENDT (Hermann). — *Die Dekorationswerkstätten der Hamburgischen Staatsoper.* Bühnentechnische Rundschau, 53. Jahrg. (1959), H. 4.

186. MOUSSINAC (L.). — *Le nouveau théâtre du Mans.* **L.F.**, N° 809, 1960.

187. SCHULZ (Günter). — *Theaterbau im Wandel der Zeit.* Mitteilungsblätter des Verbandes der deutschen Volksbühnenvereine, Nr 20, Mai 1959, S. 1-20.

188. SCHNECKENDORF (Kurt). — *Das neue Nürnberger Schauspielhaus.* Die Deutsche Bühne, 3. Jahrg. (1959), Nr 9.

189. VALOGNE (C.). — *Qui est l'auteur de la façade du Théâtre des Champs-Elysées? Perret ou Bourdelle?* **L.F.**, N° 805, 1960.

c) La représentation : mise en scène, décoration, éclairage, distribution, etc.

190. *Teo Otto et la technique théâtrale.* Théâtre, 1960, N° 4.

191. *Viaggio in Italia con gli scenografi italiani.* **S.**, N° 159-160, ill.

192. *Les interprètes du rôle de Phèdre à la Comédie-Française.* Com.-Franç., Programme de *Phèdre*, 1959.

193. AKAKIA VIALA. — *Quand « Tête d'Or » passait par le laboratoire d'Art et d'Action.* **F.L.**, N° 704, 1959.

194. BARTHES (R.). — *Sept photos-modèles de « Mère Courage ».* **T.P.**, N° 35, 1959.

195. BERGFELD (Joachim). — *Zur Bühnenbildgestaltung Wagnersche-Werke.* Musik und Szene (Theaterzeitschr. d. Deutschen Oper am Rhein), 2. Jahrg. 1957/58, H. 9, S. 101-107.

196. BERTRAM (J.). — *Rehearsal in Shakespeare's day.* **D.**, Summer 1959

197. BROOKS (Ch.). — *The multiple set in american drama.* **T.D.R.**, Vol. III. N° 2.

198. CALLARI (Francesco). — *Das Bochumer Schauspielhaus in Venedig.* Schauspielhaus Bochum - Auslandsgastspiele 1957, Paris und Venedig. Herausg. v. Schauspielhaus Bochum.

199. CASTAGNINA (R. H.). — *La escenografia en la Argentina.* Revista de Estudios de Teatro [Buenos Aires] I, N° 1.

200. DESCOTES (Maurice). — *« Phèdre » et ses grands interprètes.* Comédie-Française. Programme de Phèdre, 1959.

201. EHRHARDT (Kurt), LUDWIG (Heinz), SCHUBERT (Reinhold). — *Richard Wagners Ring* - 1958. Musik und Scene. Theaterzeitschrift der Deutschen Oper am Rhein, 2. Jahrg. 1957/58, Heft 14, S. 157-160.

202. GRAF (Herbert). — *Zur szenischen Gestaltung von Oratorien Anläßlich der Inszenierung von Händels « Herakles » an der Mailänder Scala.* Bühnentechnische Rundschau, 53. Jahrg. (1959), H. 1.

203. HAMMERSCHMIDT (Wolfgang). — *Hoffmanns Erzählungen. Phantastische Oper von Jacques Offenbach. Die Neuinscenierung von W. Felsenstein in der Komischen Oper Berlin.* Bühnentechnische Rundschau, 52. Jahrg., 1958, H. 3, Seite 3-7.

204. HARTLEB (Hans). — *Nicht mehr - nicht minder. Gedanken über die Aufgabe heutiger Opernregie.* Städtische Bühnen Frankfurt am Main, Oper, Spielzeit 1958/59, Heft 7.

205. JEENER (J.-B.). — *Climat d'une création.* [Les nègres de J. Genêt]. Perspectives du Théâtre, 1959, N° 1.

206. KOCH (Heinrich) und MERTZ (Franz). — *Uber den Bühnenraum zu*

Shakespeares Othello im Grossen Haus der Städtischen Bühnen Frankfurt am Main. Ein Gespräch. Städtische Bühnen Frankfurt am Main, Programmheft 11 - 1957/58.

207. KRAL (A. W.). — *Nowa Huta, Teatr Ludowy I « Geniusz Sierocy » Marii Dabrowskiej.* **T.**, N° 16, 1959.

208. KURTH (Dietrich). — *Raum und Bild bei Schinkel.* Volksbühnen-Spiegel, 5. Jahrg. (1959), Nr 7/8.

209. LEWES (G. H.). — *The « Phedre » of Rachel.* **T.U.B.**, VII, N° 5.

210. MEYER (Günter). — *Die Pflege der Händel-Oper einst und jetzt.* Die Deutsche Bühne, 3. Jahrg. (1959), Nr 5.

211. MIGNON (Paul-Louis). — *Das Bochumer Schauspielhaus durch das Pariser Opernglas gesehen.* Schauspielhaus Bochum - Auslandsgastspiele 1957, Paris und Venedig. Herausgegeben vom Schauspielhaus Bochum.

212. MORO (Russ). — *Climat d'une création : Rhinocéros d'E. Ionesco.* Perspectives du Théâtre N° 2, 1960.

213. MULLER-KARWEHL (Ingvelde). — « *Lohengrin* » *als Tragödie. Wieland Wagners Inszenierung* 1958 *in Bayreuth.* Bühnentechnische Rundschau, 52. Jahrg. (1958), H. 5.

214. NEDDEN (Otto). — *Zur Aufführungsgeschichte in Düsseldorf - Duisburg.* Musik und Scene. Theaterzeitschrift der Deutschen Oper am Rhein, 2. Jahrg. 1957/58, Heft 14, S. 163-168. (Uber Wagners' Ring des Nibelungen.)

215. O. S. — *Forme e tecnica dello spettacolo in Grecia.* **R.**, IX, N°s 7-8.

216. PENZOLDT (Günther). — *Durchdachte Okonomie. Zur « Faust »-Inszenierung im Deutschen Schauspielhaus Hamburg.* Bühnentechnische Rundschau, 52. Jahrg. (1958), H. 6.

217. PEZZALI (M.). — *Dedicato ai registi.* **S.**, N° 157, 1959.

218. PISCATOR (Erwin). — *Was man aus Stücken machen muß. Der Regisseur und seine Aufgabe.* Volksbühnen-Spiegel, 4. Jahrg., 1958, Heft 8.

219. REBORA (F.). — *Conversazione retorica sulla regià italiana.* **B.V.**, N° 33, 1959.

220. REICHER (Emanuel). — *Wie spielt man Strindberg?* Theater und Zeit, 6. Jahrg, Nr 10 (Juni 1959).

221. RIMKUS (Günter). — *Gestaltete Projektionsflächen. Zur Inszenierung der Oper « Chowanstschina » von M. P. Mussorgski in der Deutschen Staatsoper (Berlin).* Bühnentechnische Rundschau, 53. Jahrg. (1959), H. 2.

222. SCHULER (Hans). — *Zum Problem der Inszenierung der Werke Richard Wagners.* Nationaltheater Mannheim. Bühnenblätter für die 179. Spielzeit 1957/58, Heft 22.

223. SQUARZINA (L.). — *L'introduzione all' Amleto di Harley Granville-Barker.* Cultura Moderna, 1959, N° 4.

224. STRINDBERG (August). — *Umetnost na artistot.* Sovremenost, Skopje, 1957, N° 8. L'art de l'interprétation.

225. STRUDTHOFF (Ingeborg). — *Barocke Oper in Berlin. Wilhelm Reinkings Bühnenausstattung zu « Belsazar » (von Händel).* Bühnentechnische Rundschau, 53. Jahrg. (1959), H. 4.

226. TRIOLET (Elsa). — *Le massacre de Racine* [à propos de Phèdre à la Comédie-Française]. **L.F.**, N° 805, 1960.

d) Costume, masque, maquillage, accessoires

227. *Tristan und Isolde. Der Wandel des Bühnenkostüms* 1865-1958. Bayreuther Festspiele 1959. « Tristan und Isolde »-Programm.

228. ANTOHI (M.). — *Le « merveilleuses » et gli « incroyables ».* **R.**, IX, N° 4.

229. — *Lo stile del primo Impero.* Ibid., N° 6.

230. — *La moda dell' e à romantica.* Ibid., N°s 7-8.

231. AUBOYER (J.). — *Les masques.* **N.L.**, N° 1683, 1959.
A propos de l'exposition du Musée Guinet.

232. CAILLOIS (R.). — *Le mystère des masques* [Musée Guimet]. **A.**, N° 752, 1959.

233. J.-C. J. — *Mario Prassinos : une solution pour « Erik XIV »* [Strindberg], Bref, N° 33, 1960.

234. SINGIER (G.). — *La peinture au théâtre.* Ibid., N° 32, 1960.

e) Direction et administration

235. DEHARDE (Gustav). — *Problematik der Abstecher. Beobachtungen und Erfahrungen über Gastspiele.* Die Deutsche Bühne, 3. Jahrg. (1959), Nr 2.

236. MEYER (Günter). — *Das Tourneesystem - Ausweg oder Abweg?* Ibid. 2. Jahrg., Nr 4.

237. RAECK (Kurt). — *Streit um das Tourneetheater.* Ibid., 2. (29.) Jahrg. 1958, Heft 6.

238. TIBURTIUS (Joachim). — *Die Intendantenleistung - Maßstäbe und Merkmale.* Ibid., 3. Jahrg. (1959), Nr 4.

f) Législation

239. BILE (F.). — *Appunti sul contratto di rappresentazione teatrale.* Rassegno di diretto cinematografico, teatrale e della Radio televisione [Roma]. Janv./fév. 1959.

240. RUGGI (L.). — *Una « Memoria » di L. Ruggi a proposito della discussione della legge sulla censura* [Italie]. **R.**, IX, N°s 7-8.

241. STEINHAUER (Dieter). — *Die Rechtsstellung des ausübenden Künstlers. Urheberrecht oder Leistungsschutz?* Die Deutsche Bühne, 3. Jahrg. (1958), Nr 5.

V

LE COMÉDIEN

242. *Existe-t-il encore des tragédiens?* **F.L.**, N° 689, 1959.

Enquête de Guy VERDOT. *Réponses de* Jean YONNEL, Jean MERCURE, André FALCON.

243. *Pourquoi la Comédie-Française n'a plus de tragédiens.* Propos recueillis par Gilbert GUEZ. **A.**, N° 753, 1959.

Réponses de Maria CASARÈS, J. DAVY, J. DACQMINE, J. CHEVRIER, DUSSANE, P. BERTIN, V. KORÈNE.

244. *La prise de conscience d'un métier* [celui de comédien]. Le Technicien du Film, N° 52, 1959.

Dialogue entre TENON, PALMIERI, REBORA, DE MONTICELLI.

245. *L'attore italiano nel teatro moderno.* **S.**, N° 157, 1959.

246. BAADER (H.). — *Diderots Theorie der Schauspielkunst und ihre Parallelen in Deutschland.* **R.L.C.**, 1959, N° 2.

247. BARRAULT (J.-L.). — *L'acteur « athlète affectif ».* **C.R.B.**, N° 29, 1960.

248. ARNAUD (Lucien). — *Charles Dullin et les jeunes.* Association des Amis de Charles Dullin, Bulletin N° 1.

249. CLAUSEN (Rosemarie). — *Schrift und Maske.* Geleitwort von Heinz Hilpert. Einl. v. H. Beckmann. 38 Bilder und Handschriften. Hamburg, Wegner, 1958.

250. DEMAGNY (R.). — *La télévision fait-elle peur aux comédiens?* Télé 59, N°s 750-754.

251. DREWS (Wolfgang). — *Fehlbesetzungen sind Meilensteine des Fortschritts.* Volksbühnen-Spiegel, 5. Jahrg. (1959), Nr 4.

252. IHERING (Herbert). — *Schauspieler und Regisseur.* Theater und Zeit, 6. Jahrg., Nr 10 (Juni 1959).

253. — *Der Schauspieler im Expressionismus.* Ibid. Nr 3 (November 1958).

254. MARCABRU (P.). — *Le Conservatoire prépare en 1959 des acteurs pour 1900.* **A.**, N° 730, 1959.

255. MORO (R.).— *L'Actors Studio a-t-il perdu au jeu de vérité ?* Perspectives du Théâtre, N° 2, 1960.

256. MURAWSKI (W.).— *Im leisen Tumult der Technik.|Probleme des Fernseh-Schauspielers.* Fernsehen [Hambourg] 1958, N° 12.

257. NEIIENDAM (Robert). — *Skuespillerforeningen af* 1879. *Udg. i Anledning af Firsaarsdagen for Foreningens Stiftelse.* Copenhague, Skuespillerforeningen af 1879, 1959. 62 p., ill. (Histoire de l'association des comédiens.)

258. PROKOWJEW (W.). — *Zu den Diskussionen um das « Stanislawski-System ».* Theater und Zeit, 6. Jahrg., Nr 4 (Dezember 1958).

259. REIJONEN (Tuuli). — *Päivä teatterikoulussa.* (Un jour à l'école du Théâtre National Finnois.) **H.S.**, 12-11-1958, N° 306.

260. SJOGREN ((Henrik). — *Was ist ein Schauspieler.* Theater und Zeit, 6 Jahrg., Nr 9 (Mai 1959).

261. STANISLAWSKIJ (Konstantin S.). — *Theater, Regie und Schauspieler.* Hamburg, Rowohlt, 1958, 166 p. (Rowohlts Deutsche Enzyklopädie, Band 68.)

262. STUBENRAUCH (Herbert). — *Der kurze Imperativ - Schiller und die Schauspieler.* Nationaltheater Mannheim, Bühnenblätter für die 179. Spielzeit 1957/58, Heft 21, Seite 13-15.

269. VATSYAYAN (K.). — *Sanskrit drama and its place in the curriculum of a drama school.* **T.U.B.**, VII, N° 5.

264. WERCKSHAGEN (Carl). — *Maske, Gestalt und Wort. Gedanken über die Schauspielkunst.* Die Deutsche Bühne, 3. Jahrg. (1959), Nr 9.

265. ZANARDO (P.). — *L'attore di fronte al testo.* **R.**, IX, N° 4.

VI

BIOGRAPHIES

ALLEMAGNE

FISCHER-DIESKAU (Dietrich)

266. HERZFELD (Friedrich). — *Dietrich Fischer-Dieskau.* Berlin, Rembrandt Verl. 1958, 64 p. (Rembrandt-Reihe Bühne und Film, Bd 10.)

GEORGE (Heinrich)

267. DREWS (Berta). — *Heinrich George. Ein Schauspielerleben.* Hamburg, Rowohlt, 1959, 190 p.

GRUNDGENS (Gustaf)

268. LUFT (Friedrich). — *Gustaf Gründgens. Mit Abb.* Berlin, Rembrandt-Verlag, 1958, 64 p. (Rembrandt-Reihe Bühne und Film, Band 3.)

HARTUNG (Gustav)

269. LEDERER (Moritz). — *Baumeister des deutschen Theaters. VII. Gustav Hartung.* Deutsche Rundschau, 84. Jahrg. (1958), H. 4.

IFFLAND (A: V.)

270. KIRCHNER (Marlene). — *Die Persönlichkeit A. W. Ifflands.* Volksbühnen-Spiegel, 5. Jahrg. (1959), Nr 2.

JESSNERS (Leopold)

271. DREWS (Wolfgang). — *Die ethisch-politische Tribüne. Zum 80. Geburtstag Leopold Jeßners.* Volksbühnen-Spiegel, Jahrg. 4, H. 3 (März 1958).

272. MARCUSE (Ludwig). — *Erinnerungen an Leopold Jessner.* Theater und Zeit, 6. Jahrg., H. 8 (Arpil 1958).

KALSER (Erwin)

273. LINDTBERG (Leopold). — *Abschied von Erwin Kalser.* Bühnen der Stadt Köln, Spielzeit 1957/58, Heft 11, Seite 213-216.

KAYSSLER (Friedrich)

274. HERING (Gerhard F.). — *Uber Friedrich Kayßler.* Volksbühnen-Spiegel, 4. Jahrg. (1958), Nr 11.

LOOSEN (Lina)

275. BERGER (Ludwig). — *Ein letzter Lorbeer.* Bühnen der Stadt Köln, Pro, gramm, H. 10, Spielz. 1958/59.

MANNHEIM (Lucie)

276. TRILLING (Ossia). — *Hon utvisades av Hitler men är nu igen en « Berlinstjärna ».* **N.P.,** 16-1-1959, N° 12.

RUHMANN (Heinz)

277. BARTHEL (Manfred). — *Heinz Rühmann.* Berlin, Rembrandt Verl. 1958, 64 p. (Rembrandt-Reihe Bühne und Film, Bd 12.)

SCHLEMMER (Oskar)

278. — *Briefe und Tagebücher.* Herausgegeben von Tut SCHLEMMER. München, Langen-Müller, 1958, 420 p.

SCHRODER (Ersnt)

279. BERGER (Ludwig). — *Ernst Schröder.* Berlin, Rembrandt Verl., 1958 64 p. (Rembrandt-Reihe Bühne und Film, Bd 9.)

WALDAU (Gustl)

280. RUPPEL (K. H.). — *Gustl Waldau.* Bühnen der Stadt Köln, Spielzeit 1957/58, Heft 12, Seite 223-226.

AMERIQUE LATINE

281. GARRIC (Daniel). — *Henriette Morineau, actrice de talent et de génie.* Le Soir [Bruxelles]. 12-7-59.

AUTRICHE

282. FONTANA (Oskar Maurus). — *Paula Wessely.* Berlin, Rembrandt-Verl., 1959, 63 p. (Rembrandt-Reihe Bühne und Film, Bd 14.)

DANEMARK

283. *Ipsen, Bodil* 1889-1909-1959. (Red. af), Svend Kragh-Jacobsen. Med bidrag af Wilfred Christensen, Torben Krogh, Robert Neiiendam, Poul Reumert, Helge Rungwald og Mogens Wieth. Copenhague, Nyt nordisk Forlag, 1959. 163 p., ill.

284. REUMERT (Poul). — *Masker og mennesker.* 2. gennemsete og forogede udg. Billedred. og rolleliste ved Carl BERGSTROM-NIELSEN. Copenhague, Gyldendal, 1959. 232 p., ill.

285. SKOU (Ulla Poulsen). — *Skuespilleren og danserinden* (Johannes og Ulla Poulsen). Bd. 2. 1917-1938. Copenhague, Gyldendal, 1959. 226 p., ill.

ETATS-UNIS

286. WAGENKNECHT (E.). — *Julia Marlowe : portrait of an actress.* Modern Drama, L, N° 4.

FINLANDE

287. VELTHEIM (Katri). — *Koomikko shamaani ja runoilija näyttämöllä.* (Sur *Aku Korhonen*, éminent artiste du Théâtre National Finnois, l'un des plus grands acteurs de la Finlande). **U.S.,** 8-2-1959, N° 37.

ANTOINE (André) *FRANCE*

288. *Centenario de André Antoine.* Revista de Estudios de Teatro [Buenos Aires] I, N° 1.

ARTAUD (Antonin)

289. BENMUSSA (S.). — *Antonin Artaud et la bataille des Cormorans.* **C.R.B.,** N° 29, 1960.

290. CHARBONNIER (G.). — *Essai sur Antonin Artaud.* Paris, Seghers, 1959, 16 × 13. Coll. Poètes d'Aujourd'hui, N° 66.

291. VIETTA (Egon). — *Antonin Artaud.* Antares, 7. Jahrg. (1959), Heft 2.

BARRAULT (Jean-Louis)

292. SALACROU (A.). — *Barrault, sac au dos.* **F.L.,** N° 707, 1959.

BERNHARDT (Sarah)

293. CRAIG (Gordon). — *On Sarah Bernhardt.* **D.**, Summer 1959.

BAUGE (André)

294. *André Baugé.* **P.T.**, N° 153.

BOUDET (Micheline)

295. *Micheline Boudet.* Ibid., N° 155.

CHAUMETTE (François)

296. *François Chaumette.* Ibid.

CHAPOULADE dit GIL NAZA (Antoine-David)

297. DEFLANDRE (M.). — *Antoine David Chapoulade dit Gil Naza.* Belext [Bruxelles] 1960, N° 1.

COPEAU (Jacques)

298. LAFFORGUE (R.). — *Anniversaires : J. Copeau, Ch. Dullin.* Bulletin d'Information de la Comédie de Provence, déc. 1959.

299. MANZELLA (D.). — *Jacques Copeau ed il Vieux Colombier.* **Sc.I.**, 1959, N° 8.

300. SAINT-CLAIR (M.). — *Clefs pour Jacques Copeau.* **F.L.**, N° 707, 1959.

DARCANTE (J.)

301. *A l'enseigne d'un dieu malin* [souvenirs]. Préface d'André Roussin. Paris, M. Brient éd., 1959, 104 p., ill.

Contient la liste des pièces montées par J. Darcante avec date de création et distribution.

DESMARETS (Sophie)

302. *Sophie Desmarets.* **P.T.**, N° 154.

DULLIN (Charles)

303. *Images de Charles Dullin.* **N.L.**, N° 1684, 1959.

Enquête de Claude Cézan. *Réponses de* Blanche Albane, Valentine Tessier, Marguerite Jamois, Alexandre Arnoux, J.-L. Barrault, Jean Vilar, André Barsacq, Lucien Arnaud.

304. *Charles Dullin au travail.* Propos recueillis par Guy Verdot. **F.L.**, N° 710 1959.

305. ARNOUX (A.). — *Présence de Dullin.* Association des Amis de Ch. Dullin, Bulletin N° 1.

306. CUNY (A.). — *Après Dullin.* **L.F.**, N° 803, 1959.

307. TOUCHARD (P.-A.). — *Dullin et la critique.* Association des Amis de Ch. Dullin, Bulletin N° 1.

308. VILAR (J.). — *Charles Dullin,* Bref, N° 32, 1960.

Texte de l'allocution prononcée par J. Vilar, *sur la scène du T.N.P., le 11 décembre* 1959.

Voir N° 298.

DU PARC (Marquise)

309. CHAGNY (André). — *Vie de Marquise Du Parc.* Ch. V et VI. **O.R.**, VI, 1959.

FAURE (Renée)

310. *Renée Faure.* **P.T.**, N° 155.

GRENIER (Jean-Pierre)

311. MIGNON (P.-L.). — *Jean-Pierre Grenier.* **A.S.**, N° 198.

GUITRY (Lucien et Sacha)

312. LAUWICK (H.). — *Le merveilleux humour de Lucien et Sacha Guitry.* Paris, A. Fayard, 1959.

HIRSCH (Robert)

313. *Pourquoi je veux quitter la Comédie-Française.* **A.**, N° 750, 1959.

HOROWICZ (Bronislaw)

314. ROSTAND (C.). — *Bronislaw Horowicz, éminent metteur en scène de « La Bohême » au Théâtre Royal de la Monnaie.* L'Eventail [Bruxelles] N° 3, 20 nov. 1959.

FABBRI (Jacques)

315. *Jacques Fabbri.* Interview de Jean WAGNER. **P.T.**, N° 154.

LAURE (Odette)

316. MORA (E.). — *Odette Laure, Marthe Mercadier, comment faites-vous rire?*, **N.L.**, N° 1673, 1959.

MANUEL (Robert)

317. — *Ma trentième mise en scène.* **P.T.**, N° 153.

MERCADIER (Marthe)

318. Voir N° 316.

MOUSSINAC (Léon)

319. COGNIAT (R.). — *Léon Moussinac et le théâtre.* **L.F.**, N° 809, 1960.

PARISYS

320. *Parisys.* **P.T.**, N° 153.

PERIER (François)

321. MORA (E.). — *Comment faites-vous rire, François Périer?* **N.L.**, N° 1670. 1959.

PLANCHON (Roger)

322. *Planchon et l'équipe du théâtre de Villeurbanne.* **L.F.**, N° 781.
R. PLANCHON, Cl. OLIVIER, J. ROSNER, R. ALLIO, J.-M. BOEGLIN.

PHILIPE (Gérard)

323. *Gérard Philipe.* **L.F.**, N° 801, 1959.
Textes de VERCORS, J. VILAR, J. COCTEAU, G. SADOUL, J. GANDREY-RÉTY, G. LAMPIN, Cl. AUTANT-LARA, M. CARNÉ, F. ROSAY, S. RENANT, DOUKING, D. IVERNEL, R. BLIN, R. GISCHIA, R. VADIM, R. CLÉMENT, R. FAURE, S. REGGIANI, R. RUDIGOZ, J. DEVAL.

324. CAU (J.). — *Gérard Philipe.* L'Express, N° 442, 1959.

325. LACHIZE (Samuel). — *Gérard Philipe.* L'Humanité, 26-11-59.
Hommages de Cl. AUTANT-LARA, R. CLAIR, R. CLÉMENT, J. COCTEAU, Ch. JAQUE, R. VAILLAND, L. DAQUIN, G. SADOUL, G. LOLLOBRIGIDA, S. REGGIANI, F. SPIRA.

326. LEMARCHAND (J.). — *Gérard Philipe.* **F.L.**, N° 711, 1959.

327. MAHERT (R.). — *Un comédien nommé Gérard Philipe.* **T.G.**, N° 277.

328. TOUCHARD (P.-A.). — *Gérard Philipe.* Le Monde, 27-11-59.

POIRET (Jean)

329. MORA (Edith). — *Comment faites-vous rire, Poiret et Serrault?* **N.L.** N° 1672, 1959.

POLIERI (Jacques)

330. FARABET (R.). — *Jacques Polieri : un théâtre d'avenir.* **P.T.**, N° 155,

RACHEL (Rachel Félix, dite)

331. GALLOTTI (Jean). — *Eine Tragödin : die Rachel.* Antares, 6. Jahrg. 1958, Heft 4, S. 320-322.

SERRAULT (Michel)

Voir N° 329.

SEREYS (Jacques)

332. *Jacques Sereys.* **P.T.**, N° 155.

SOREL (Cécile)

333. BRAGAGLIA (A. G.). — *La divina delle divine Cecile Sorel.* **Sc.I.**, 1959, N° 7.

TOJA (Jacques)

334. *Jacques Toja.* **P.T.,** N° 155.

GRANDE-BRETAGNE

335. RIEWALD (J. G.). — *Some later elizabethans and early Stuart actors and musicians.* English Studies [Hollande] XL, N° 1.

BROOK (Peter)

336. VIOLA (Wilhelm). — *Peter Brook.* Theater und Zeit, 6. Jahrg., Nr 3 (November 1958).

CRAIG (Edward Gordon)

337. VIOLA (Wilhelm). — *Edward Gordon Craig.* Theater und Zeit, 6. Jahrg., Nr 2, (Oktober 1958).

COWARD (Noël)

338. GUIDE (F.). — *Noel Coward, loistava ja joustava.* **H.S.,** 25-1-1959, N° 23.

OLIVIER (Sir Laurence)

339. SPIEL (Hilde). — *Sir Laurence Olivier.* Berlin, Rembrandt Verl., 1958, 64 p. (Rembrandt-Reihe Bühne und Film, Bd 11.)

ITALIE

BORELLI (Lyda)

340. *N.* P. — *La Falena* **Palsc.,** N° 73, 1959.

DUSE (Eleonora)

341. BAUMER (Gertrud). — *Eleonora Duse.* Tübingen, Rainer Wunderlich Verl., 1958, 54 p.

342. BRAGAGLIA (A. G.). — *La Duse figlia d'arte.* **I.D.,** N° 271, 1959.

343. PAGANO (J. Léon). — *Recordacion de Eleonora Duse.* Revista de Estudios de Teatro [Buenos Aires] I, N° 1.

344. VERGANI (Leonardo). — *Eleonora Duse.* Con collaborazione di L. Pizzinelli. Milano, A. Martello, 1958, 321 p., 133 ill.

SILVIA (Giovanna Rosa Baletti, dite)

345. *Discours que Silvia fit au public pour présenter son fils.* (Publié in *Mercure de France,* 1742.) **C.R.B.,** N° 28, 1960.

346. CASANOVA. — *Portrait de Silvia.* (Extrait des *Mémoires.).* Ibid.

347. CHANCEREL (Léon). — *Giovanna Rosa Baletti, dite Silvia.* Ibid.

PAYS SCANDINAVES

348. REIJONEN (Tuuli). — *Ingmar Bergmanin kasvot.* (La physionomie de Ingmar Bergman.) **H.S.,** 9-1-1959, N° 7.

POLOGNE

DWENTOVICZ (Karol)

349. BUJANSKI (J.). — *Karola Adwentowicza rola jubilenszowa.* **T.,** 1959, N° 14.

350. HORECKA (I.). — *Wspomnienie o « Panu Karolu ».* Ibid.

351. KWAKOWSKI (S.). — *Pan Karol.* Ibid.

GORCZYNSKA (Maria)

352. MACIERAKOWSKI (J.). — *Pamieci Marii Gorczynskiej.* **T.,** 1959, N° 16.

JARACZ (Stefan)

353. WIERANSKI (E.). — *Na zgon Stefana Jaracza.* **T.,** 1959, N° 16.

MODJASKA (Hélène)

354. GILDER (R.). — *Helena Modjaska.* **Th.P.,** 1959, N°s 9-10.

WADJA (Andrzej)

355. DONNER (Jörn). — *En polsk mästerregissör.* **Hbl.,** 6-1-59.

U.R.S.S.

356. BLANDI (A.). — *Olga Knipper-Cecova.* **I.D.,** N° 271, 1959.

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

GENERALITES

357. BACHMANN (Claus-Henning). — *Über das Moralische im modernen Drama.* Programmheft des Landestheater Hannover, 1957/58 (Heft 11), p. 139-142.

358. HERING (Gerhard F.). — *Der Ruf zur Leidenschaft. Improvisationen über das Theater.* Köln, Kiepenheuer u. Witsch, 1959, 358 p.

Essais sur ANOUILH, Richard BILLINGER, Otto BRAHM, Friedrich DURRENMATT, Louise DUMONT, Theodor FONTANE, Christian Dietrich GRABBE, Gerhart HAUPTMANN, H. v. HOFMANNSTHAL, KLEIST, LESSING, Les MEININGER, Johann NESTROY, SCHILLER, WEDEKIND, WILDER, W. B. YEATS, etc.

359. KESTING (Marianne). — *Das epische Theater. Zur Struktur des modernen Dramas.* Stuttgart, Kohlhammer, 1959, 160 p. (Urban-Bücher, Bd 36.)

360. KINDERMANN (H.). — *Theatergeschichte Europas, III Barockzeit.* Salzburg Otto Müller Verlag, 1960, 736 p., Bibliogr. index, ill.

361. WIESE (Benno von).— *Der Mensch in der Dichtung. Studien zur deutschen und europäischen Literature.* Düsseldorf, Bagel, 1958, 303 p.

SHAKESPEARE, GOETHE, SCHILLER, KLEIST, STRINDBERG, CLAUDEL.

ANTIQUITE

362. ARNOTT (P. D.). — *An introduction to the greek drama.* London, Macmillan.

363. — *The lost dimension of greek tragedy.* **E.T.J.**, Vol. XI, N° 2.

364. ARROWSMITH (W.). — *The criticism of greek tragedy.* **T.D.R.**, Vol. III, N° 3, 1959.

365. LESKY (Albin). — *Die griechische Tragödie.* 2., erweiterte Auflage. Stuttgart, Kröner, 1958, 285 p. (Kröners Taschenausgabe, Bd 143.)

ARISTOPHANE

366. SCHADEWALDT (Wolfgang). — *Die Lysistrata des Aristophanes.* Das neue Forum (Darmstadt) 7. Jahrg., 1957/58, H. 16, S. 247-250.

EURIPIDE

367. — *Sämtliche Tragödien in zwei Bänden.* Nach der ubers. v. J. J. DONNER bearb. v. Richard KANNICHT. Anmerkungen v. Bolko HAGEN, Einleitung v. Walter JENS. Stuttgart, Kröner, 1958, 466 und 509 p. (Kröners Taschenausgabe, Bd 284 und 285.)

ESCHYLE

368. — *Agamemnon.* (Orestie I), Deutsch v. Emil STAIGER. Stuttgart, Reclam, 1958, 70 p.

369. — *Die Tragödien und Fragmente.* Übertragen von Johann Gustav DROYSEN. Eingeleitet von Walter NESTLE. Nachwort von Walter JENS. Stuttgart, Kröner, 1957, 432 p. (Kröners Taschenausgabe, Bd 152.)

MENANDRE

370. MENANDRO. — « *Un uomo difficile* » (Inizio dell'Atto V). **I.D.A.**, 1959, N° 3.

371. LAMBERT (André). — *Menanders « Dyskolos ».* Volksbühnen-Spiegel, 5. Jahrg., Nr 7/8.

PLAUTE

372. — *Amphitruo, Casina, Curculio, Miles gloriosus.* Testo latino con traduzione a fronte a cura di Ettore PARATORE. Firenze, Sansoni, 1959, 4 vol. in-12, 122, 136, 88, 176 p.

SOPHOCLE

373. — *Antigone.* Tragedie. Overs. fra graesk af Otto GELSTED. (Graeske Klassikere, 4.) Riisskov, Sirius, 1959, 87 p., ill.

374. MAGNY (O. de). — *Le rôle d'Antigone.* Les Lettres Nouvelles, 1959, N° 12.

375. MADDALENA (A.). — *L'Edipo a colono.* Riv. Filosofia (Torino) ap. 1950.

376. DRESE (Claus Helmut). — *Das stückeschreibende Deutschland.* Literatursoziologische Erfahrungen aus einem Autoren-Wettbewerb. Volksbühnen-Spiegel, 4. Jahrg., 1958, Heft 6/7.

377. — *Der Autorenwettbewerb der Stadt Mannheim.* Die Deutsche Bühne 2. (29.) Jahrg., Nr 5 (Mai 1958).

378. HOLLERER (Walter). — *Zwischen Klassik und Moderne. Lachen und Weinen in der Dichtung einer Übergangszeit.* Stuttgart, Klett, 1958, 503 p.

GRABBE, BUCHNER, GUTZKOW, RAIMUND, NESTROY, NIEBERGALL, IMMERMANN, GRILLPARZER, etc.

379. MAY (Kurt). — *Form und Bedeutung. Interpretationen deutscher Dichtung und des 18. und 19. Jahrhunderts.* Stuttgart, Klett, 1957, 314 p.

J. E. SCHLEGELS Canut, KLINGES Zwillinge, GŒTHES Iphigenie und Natürliche Tochter, SCHILLERS Wallenstein, KLEISTS Penthesilea und Hermannsschlacht, BUCHNERS Woyzeck, HEBBELS Maria Magdalene und Herodes und Mariammne.

380. SKOPNIK (Günter). — *Zur Situation der jungen deutschen Dramatik.* Die Deutsche Bühne, 2. (29.) Jahrg., 1958, H. 10.

381. WIESE (Benno von) (Hrsg.). — *Das deutsche Drama. Vom Barock bis zur Gegenwart. Interpretationen.* Düsseldorf, Bagel, 1958, 2 Bände, 500, 463 p.

BIDERMANN, GRYPHIUS, GOTTSCHED, LESSING, LENZ, GŒTHE, SCHILLER KLEIST, GRILLPARZER, RAIMUND, NESTROY, GRABBE, BUCHNER, HEBBEL, HAUPTMANN, WEDEKIND, HOFMANNSTHAL, STERNHEIM, KAISER, BARLACH. KRAUS, BRECHT *et* DURRENMATT.

BACHMANN (Ingeborg)

382. — *Der gute Gott von Manhattan. Hörspiel.* München, Piper 1958, 86 p.

BARLACH (Ernst)

383. DRESE (Claus Helmut). — *Der Dramtiker Ernst Barlach.* Volksbühnen-Spiegel, 4. Jahrg., 1958, Heft 8.

BIDERMANN (Jakob)

384. — *Philemon der fröhliche Märtyrer.* Nach der Komödie von Jakob Bidermann frei bearbeitet von Bernt v. Heiseler. Stuttgart, Reclam, 1958, 70 p.

BRECHT (Bertolt)

385. — *Pérennité de Brecht.* **L.F.**, N° 790, 1959.
Deux lettres : Robert VOISIN, Pierre ABRAHAM.

386. ALFF (Wilhelm). — *Das Ereignis Bertolt Brecht.* Theater der Stadt Bonn, Spielzeit 1957/58 Heft 13.

387. BAYERL (Franz X.). — *Als Bert Brecht noch Berthold Eugen hieß. Aus einer noch unveröffentlichten Augsburger Chronik « Der junge Brecht ».* Städtische Bühnen Augsburg, Programm H. 11, Spielzeit 1958/59, S. 170-173.

388. GEISSLER (R.). — *Versuch über Brechts « Kaukasischen Kreidekreis »* (Klassiche Elemente in seinem Drama). Wirkendes Wort, 1959, N° 2.

389. HINCK (Walter). — *Die Dramaturgie des späten Brecht.* Göttingen, Vandenhoeck u. Ruprecht, 1959, 172 p. (Palaestra, Bd 229.)

390. KLOTZ (Volker). — *Bertolt Brecht.* Versuch über das Werk. Darmstadt, Gentner, 1957, 140 p.

391. MANN (Otto). — *B. B. - Maß oder Mythos?* Ein kritischer Beitrag über die Schaustücke Bertolt Brechts. Heidelberg, Rothe, 1958, 117 p.

392. MELCHINGER (Siegfried). — *Brecht und wir.* Programmheft des Landestheater Hannover, 1957/58 (Heft 8), p. 102-104.

393. SCHAEFER (Hans Joachim). — *Zur Diskussion um Bertolt Brecht.* Staatstheater Kassel, Programmheft 19, 1957/58.

394. SCHONE (Albrecht). — *Bertolt Brecht. Theatertheorie und dramatische Dichtung.* Euphorion, Band 52, Heft 3.

395. UNSELD (Siegfried). — *Die Brechtsche Chronik des Krieges.* Städtische Bühnen Frankf./M., Spielzeit, 1957/58, Heft 15, S. 193-198. (Sur « Mutter Courage »).

396. WITTMANN (Günter H.). — *Der gute Mensch von Sezuan.* Städtische Bühnen Augsburg, Programmh. 11, Spielz. 1958/1959, S. 162-167.

BUCHNER (Georg)

397. *Sur « La Mort de Danton ».* Interview de Jean VILAR par Jacques JAUBERT, Bref, N° 31.

398. A. G. — *Georg Büchner ou le théâtre de la persécution.* Ibid.

389. G. B. — *Büchner pamphlétaire.* Ibid.

400. JOHANN (Ernst). — *Georg Büchner in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten.* Hamburg, Rowohlt, 1958, 174 p.

401. STRUDTHOFF (I.). — *Die Rezeption Georg Büchners durch das deutsche Theater.* Berlin-Dahlem, Colloquium Verl., 1957, 152 p.

HAUSMANN (Manfred)

402. — *Selbstbekenntnisse.* **M.K.**, 1959, N° 1.

403. WANDERSCHECHK (H.). — *Manfred Hausmann.* Ibid.

GŒTHE

404. HIRSCH (Walter). — *Faust, eine Tragödie.* Theater der Stadt Bonn, Spielzeit, 1958/59, H. 11.

GŒTZ (Curt)

405. — *Miniaturen. Die Rache - Herbst - Die Kommode.* Berlin-Grundwald, Herbig, 1958, 84 p.

GRABBES

406. BERGMANN (Alfred). — *Entstehung und Textgeschichte von Grabbes « Hannibal ».* Städtische Bühnen Frankfurt/M., Spielzeit, 1957/58, H. 3, S. 25-32.

407. FRENZEL (Elisabeth). — *Über Grabbes Geschichtsbild.* Prisma, 1958/59, Heft 9, Blätter des Schauspielhauses Bochum.

GRASS (Günter)

408. *Beritten hin und zurück. Ein Vorspiel auf dem Theater.* Akzente, 5. Jahrg. (1958), H. 5.

409. W. — *Der imperfekte Mörder.* Bühnen der Stadt Köln, Spielplan, 1957/58, Heft 10, Seite 183-185.

Onkel, Onkel, de Günther GRASS.

GRYPHIUS (Andreas)

410. HECKMANN (Herbert). — *Elemente des barocken Trauerspiels. Am Beispiel des « Papinian » von Andreas Gryphius.* Darmstadt, Gentner, 1959, 293 p.

HAUPTMANN (Carl)

411. SCHATTEN (Lore). — *Im Schatten des Grösseren. Zum 100. Geburtstag von Carl Hauptmann.* Volksbühnen-Spiegel, 4. Jahrg., 1958, Heft 5.

HAUPTMANN (Gerhart)

412. FRENZEL (Elisabeth). — *Der sogenannte « mittlere » Hauptmann. Über den Dichter der « Winterballade ».* Prisma, 1958/59, Heft 7, Blätter des Schauspielhauses Bochum.

413. KNUDSEN (Hans). — *Der « naturalistische » Hauptmann.* Volksbühnen-Spiegel, 5. Jahrg. (1959), Nr 5.

414. — *Begegnungen mit Gerhart Hauptmann.* Prisma, 1958/59, Heft 7, Blätter des Schauspielhauses Bochum.

415. KUSEL (Herbert). — *Bei den Schleusen.* Bühnen der Stadt Köln, Programmh. 11, Spielz., 1958/59.

Der Biberpelz, de G. HAUPTMANN.

416. SCHULZ (Günter). — *Der idealistische Hauptmann.* Volksbühnen-Spiegel, 5. Jahrg. (1959), Nr 1.

417. TANK (Kurt Lothar). — *Gerhart Hauptmann in Selbstzeugnissen und Bild-*

dokumenten. Hamburg, Rowohlt, 1959, 176 p. (Rowohlts Monographien, Bd 27.).

HILDESHEIMER (Wolfgang)

418. — *Spiele, in denen es dunkel wird.* Pfullingen, Neske, 1958, 213 p.
Pastorale oder Die Zeit für Kakao. - Landschaft mit Figuren. - Die Uhren.

419. — *Pastorale. Ein Spiel in einem Akt.* Akzente, Heft 2, Jahrg., 1958.

420. HOMBERG (Hans). — *Kirschen für Rom. Theater der Empfind samkeit.* München, Mercator-Verl. o. J., 229 p.

KAISER (Georg)

421. DREWS (Wolfgang). — *Die Sehnsucht nach dem neuen Menschen. Hinweis auf Georg Kaiser.* Volksbühnen-Spiegel, 5. Jahrg. (1959), Nr 6.

422. HUDER (Walter). — *Georg Kaiser.* Volksbühnen-Spiegel, Jahrg. 4., H. 3 (März 1958).

423. — *Georg Kaiser zum 80. Geburtstag.* Prisma, Blätter des Schauspielhauses Bochum, Jahrg. 1958/59, H. 3.

424. — *Dramatik im Skizzenheft. Aus dem unbekannten Nachlaß Georg Kaisers.* Die Deutsche Bühne, 2. (29.) Jahrg., 1958, H. 10-12.

425. KARSCH (Walther). — *Schwieriger Umgang mit einem Dichter. Stationen der Begegnung mit Georg Kaiser.* Prisma, Blätter des Schauspielhauses Bochum, Jahrg., 1958/59, H. 3.

426. WANDERSCHECK (Hermann). — *Expressionistischer Georg Kaiser.* Ibid.

KLEIST (Heinrich von)

427. AICHINGER (I.). — *Kleist, Moos, Fasane.* Akzente, 1959, N° 1.

428. HERING (Gerhard F.). — *Traum, Wahn, Träne.* Improvisationen zum « Käthchen von Heilbronn » (von H. v. Kleist). Prisma, 1958/59, Heft 4, Blätter des Schauspielhauses Bochum.

429. — *Zur Kleist-Dramaturgie.* Theater und Zeit, 6. Jahrg., Nr 2 (Oktober 1958).

430. KOCH (F.). — *Heinrich von Kleist, Bewusstein und Wirklichkeit.* Stuttgart, Metzler, 1958, 364 p.

431. SEMBDNER (Helmut) (Hrsg.). — *Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen.* Bremen, Schünemann, 1957, 548 p. (Sammlung Dieterich, Bd 172.)

LASKER-SCHULER (Else)

432. HACKENBERG (Kurt). — *Schwarzer Schwan Israels.* CLAES (Astrid). — *Die Wupper.* OTTO (Teo). — *Prinz von Theben.* Bühnen der Stadt Köln, Programmh. 3, Spielzeit, 1958/59.
Sur Die Wupper.

LENZ (Jakob Michael Reinhold)

433. GERHARTZ (Leo Karl). — *Jakob Michael Reinhold Lenz.* Volksbühnen-Spiegel, 5. Jahrg. (1959), Nr 6.

MULLER (Arthur)

434. — *François Cenodoxus. Der Doktor von Paris. Ein Schauspiel.* Emsdetten (Westf.), Lechte o. J., 128 p. (Dramen der Zeit, Bd 13.)

SCHILLER (Friedrich)

435. BUCHWALD (Reinhard). — *Die drei « Fiesko » (von Schiller).* Bühnen der Stadt Köln (Programmheft), 1957/58, H. 3.

436. MARTINI (Fritz). — *Bemerkungen zu Schillers « Maria Stuart ».* Städtische Bühnen Frankfurt am Main, Schauspiel, Spielzeit 1958/59, Heft 9.

437. STORZ (Gerhard). — *Der Dichter Friedrich Schiller.* Stuttgart, Klett, 1959, 516 p.

438. WIESE (Benno von). — *Friedrich Schiller.* Stuttgart, Metzler, 1959 866 p.

439. — *Das Notwendige und Rechtliche der Selbsthilfe.* Nationaltheater Mannheim, Bühnenblätter für die 179. Spielzeit 1957/58, Heft 21, Seite 8-11.
Sur Wilhelm Tell.

STERNHEIM (Carl)

440. SOLTAU (Jens). — *Carl Sternheim. Gestern und heute.* Städtische Bühnen Augsburg, Programmh. 4, Spielzeit 1958/59, S. 59-62.

441. WANDERSCHECK (Hermann). — *Sternheim und unsere Zeit.* Landestheater Hannover, Spielzeit, 1958/59, S. 169-173.

SUDERMANN

442. MEHRING (F.). — *Ein Drama von Sudermann* (« Sodoms Ende »). Neue Deutsche Literatur, 1959, N° 1.

TOLLER (Ernst)

443. — *My Works.* **T.D.R.**, Vol. III, N° 3, 1959.

444. OSCHILEWSKI (Walther G.). — *Dichter und Kämpfer seiner Zeit. Vor 20 Jahren starb Ernst Toller.* Volksbühnen-Spiegel, 5. Jahrg. (1959), Nr 5.

WITTLINGER (Carl)

445. KLEMIG (Roland). — *Karl Wittlinger.* Volksbühnen-Spiegel, 4. Jahrg., 1958, Heft 5.

ZOFF (Otto)

446. KOCHANOWSKI (Egon). — *Zauber der Verwandlung. Zu « König Hirsch » von Otto Zoff.* Städtische Bühnen Augsburg. Programmheft 14, Spielzeit, 1958/59, S. 210-212.

AMERIQUE LATINE

447. GHIANO (J. C.). — *Defilippis Novoa espectador.* Revista de Estudios de Teatro [Buenos Aires] I, N° 1.

448. MONNER SANS (J. M.). — *Un autor teatral de ayer.* Ibid.

449. CAVAZANNA (R.). — *Una pieza olvidada « Tupac-Amaru » de Luis Ambrosio Morante.* Ibid.

AUTRICHE

GRILLPARZER (Franz)

450. STIEFEL (R.). — *Grillparzers « Goldenes Vleess ». Ein dichterisches Bekenntnis.* Bern, Francke, 1959, in-8°, 175 p.

HOFFMANSTHAL (Hugo von)

451. DAVID (Cl.). — *Sur Hoffmannsthal.* **E.G.**, 1959, N° 2.

DANEMARK

452. KEJZLAR (R.). — *Holbergs Bauernkomödien und Norwegen.* Casopis pro Moderni Filologii, Philologica Pragensia, XL, 1.

CHINE

453. KIUN-KIEN (Y.). — *Lao Che, romancier et dramaturge.* La Chine, 1959, N° 12.

BELGIQUE

454. GHELDERODE (M. de). — *The Ostend interviews.* Introduction de G. Hauger. **T.D.R.**, Vol. III, N° 3, 1959.

455. HAUGER (G.). — *Notes on the plays of Ghelderode.* IV, N° 1.

ESPAGNE

456. HERMENEGILDO (A.). — *Burgos en el Romancero y en el Teatro de los Siglos de Oro.* Madrid, 1958.

457. CARRETER (F.). — *Teatro medieval.* Valencia, Edit. Castalia, 1958, 227 p.

458. PARKER (A. A.). — *An approach to the spanish drama of the golden age.* **T.D.R.**, IV, N° 1.

459. REICHENBERG (A. G.). — *The uniqueness of the « Comedia ».* **H.R.**, XXVII, N° 3, 1959.

460. SCHROGENDORFER (K.). — *Spanische Dramatik der Gegenwart.* **M.K.**, 1959, N° 1.

CALDERON DE LA BARCA

461. BARTINA GASSIOT (S.). — *La Biblia y Calderon* (Contenido biblico en « El gran teatro del mundo »). Barcelona, Edit. Ifiba, 1958, 36 p.

462. DIAZ-PLAJA (Guillermo). — « *El Auto de los Reyes Mayor* ». Estudios Escenicos. Barcelone, 1959.

463. PARKER (A.). — *La teologia sobre il demonio en el drama calderoniano* Ibid.

464. SAUVAGE (Micheline). — *Calderon.* Paris, l'Arche. Coll. Les Grands Dramaturges, N° 18, 1959.

465. WILSON (E. S.). — *On the Pando editions of Calderon's Autos.* **H.R.**, XXVII, N° 3.

466. WILSON (E. M.). — *The text of Calderon's « La Purpura de la Rosa ».* **M.L.R.**, LIV, N° 1.

Voir N° 473.

CASTRO (Guillen de)

467. LA DU (Robert R.). — *A rejoinder to : Matrimony in the theatre of Guillen de Castro.* **B. C.** Vol. XI, N° 2.

CERVANTES (Miguel de)

468. CORREA (G.). — *El concepto de la fama en el teatro de Cervantes.* **H.R.**, XXVII, N° 3, 1959.

MIRA DE AMESCUA (Antonio)

469. — *Teatro T. II : La Fénix de Salamanca y el ejemplo mayor de la desdicha.* Madrid, Espasa-Calpe, 1958, 250 p.

MOLINA (Tirso de)

470. MORLEY (S. G.). — *Character names in Tirso de Molina.* **H.R.**, N° 157, 1959.

471. PLACER LOPEZ (Fr.). — *Los sacristantes de Tirso de Molina.* Estudios XV, N° 44, janv./mars 1959.

RUIZ DE ALARCON (Juan)

472. — *Obras completas.* Vol. II. Ed. A. Millares Carlo. Mexico, Fondo de Cultura Economica, 1959, 1170 p.

VEGA CARPIO (Lope de)

473. ARAUZ (Alvaro). — *Lope de Vega y Calderon de la Barca.* Mexico, B. Costa Amic édit., 1959, 64 p. (2e édit.).

414. CASTRO ESCUDERO (J.). — *Bailes y danzas en el teatro de Lope de Vega.* **L.N.L.**, N° 150, 1959.

475. MORBY (E. S.). — *Reflections on « El verdadero amante ».* **H.R.**, XXVII, N° 3.

VELEZ DE GUEVARA (Luis)

476. — *La niña de Gomez Arias.* Granada, Edit. R. Rozzell, 1959, 291 p.

ZABALETA (Juan de)

477. GLASER (Edward). — *Escenificacion de una leyenda segoviana por Juan de Zabaleta.* Estudios Segovianos X, 5-30.

ETATS-UNIS

O'NEILL (Eugène)

478. CONLIN (M. T.). — *The tragic effect in « Autumn Fire » and « Desire under the elms ».* Modern Drama, L, N° 4.

479. MAULNIER (Th.). — *Quand Eugène O'Neill se livre.* **A.S.**, N° 213.

Sur Le long voyage dans la nuit.

WILLIAMS (Tennessee)

480. — *Préface à « Le printemps romain de Mrs Stone »* [autobiographie] in programme N° 51 de la Comédie de l'Ouest.

482. SORDO (E.). — *Francia y el teatro de avanguardia.* Correo de las artes [Barcelona janv./fév. 1960.

483. SIMON (Pierre-Henri). — *Théâtre et Destin. La signification de la Renaissance dramatique en France au XX^e siècle.* Paris, Lib. Armand Colin, Cahiers de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, N° 103, 1959, in-8°, 224 p.

MONTHERLANT, GIRAUDOUX, ANOUILH, MAURIAC, CAMUS, SARTRE, CLAUDEL, SALACROU.

ACHARD (Marcel)

484. — *Les discours d'Achard et de Pagnol à l'Académie Française.* **F.L.**, N° 711' 1959.

BALZAC (Honoré de)

485. BUAZELLI (T.). — *Io, Mercadet.* **S.**, N° 157, 1959.

BLOCH (Jean-Richard)

486. — *Lettres* 1914-18. **Eu.**, N^os 335-36 à 342-43, 347 à 361-362 (à suivre).

CAMUS (Albert)

487. — « *Les Justes* ». Paris. **N.R.F.**, 1959 (réimp.).

488. — *Camus nous parle.* **F.L.**, N° 682, 1959.

Texte d'une déclaration à la T.V. sur le théâtre.

489. — *Une vie, une œuvre, une ligne droite. La mort d'A. Camus.* **F.L.**, N°716,. 1960.

Textes de R. GRENIER, G. VERDOT, R. MALLET, H. FOURAS, M. CLAVEL, J. GRENIER.

490. ALBERES (R. M.). — *Le pari de vivre* [A. Camus]. Nouvelles Littéraires, N° 1688, 1960.

491. AUDRY (C.). — *Itinéraire de Camus.* L'Express, 14 janv. 1960.

492. BRISVILLE (J. C.). — *Camus.* Paris, N.R.F., La Bibliothèque Idéale, 1959, 298 p. Bibliog. Phonographie.

493. BOSQUET (A.). — *Une conscience contre le chaos.* **O.**, 5-1-60.

494. BRUNER (C.). — *Pietà e amore degli uomini di Camus.* Studium [Roma], mars 1959.

495. CLAVEL (M.). — *Le meilleur des nôtres.* **C.**, 5-1-60.

496. DANIEL (J.). — *Albert Camus.* Express, N° 447, 1960.

497. DIEGUEZ (M. de). — *Idées, situation et postérité d'Albert Camus.* **C.**, 7-1-60.

498. DUMUR (Guy). — *Homme d'une génération d'espoir et de souffrances* **F.L.**, N° 716, 1960.

499. GUEHENNO (J.). — *Une pureté éclatante.* Ibid.

500. LALOU (René). — *Un témoin de notre époque.* **N.L.**, N° 1688, 1960.

501. LEMARCHAND (J.). — *Les images que l'on regarde au soir de la mort d'un ami.* **F.L.**, N° 716, 1960.

502. MARCEL (G.). — *Albert Camus.* **N.L.**, N° 1688, 1960.

503. MARQUET (P. B.). — *Camus, homme de théâtre.* **O.**, 7-1-1960.

504. NIMIER (R.). — *Des morts irrégulières.* **A.**, N° 756, 1960.

505. SCHLUMBERGER (J.). — *Dans cette lumière...* **F.L.**, N° 716, 1960.

506. SIGAUX (Gilbert). — *Au milieu du chemin.* Ibid., 1960.

507. TOUCHARD (P. A.). — *L'homme de théâtre.* Le Monde, 6-1-1960.

508. TRIOLET (Elsa). — *Albert Camus ou l'étranger.* **L.F.**, N° 806, 1960.

CANOLLE (Jean)

509. DAMIENS (Cl.). — *Jean Canolle.* **P.T.**, N° 154.

CLAUDEL (Paul)

510. — « *Le soulier de satin* » (version pour la scène). Paris, N.R.F., 1959 (réimpr.).

511. — *Débats sur « Tête d'Or »*. **A.S.**, N° 210.

J.-L. Barrault, A. Cuny, Ph. Dechartre, St. Fumet, M. Clavel, J. Renoir F. Marvier, L. Bessière, J. Nathan, R. Pons.

512. DUTOURD (Jean). — *Claudel contre Giraudoux*. **A.**, N° 748, 1959.

COCTEAU (Jean)

513. OXENHANDLER (Neal). — *Scandal and parade : The theatre of Jean Cocteau*. New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1957, 284 p.

CORNEILLE (Pierre)

514. A. F. et S. B. — *Le Rhinocéros et la « Toison d'Or »*. **C.R.B.**, N° 29, 1960.

515. — *Théâtre*. T. IV, présenté et annoté par Jacques Lemarchand. Paris, Le Club du Livre 1958, in-8°.

T. IV. Don Sanche d'Aragon, Nicomède, Pertharite, Œdipe, La Toison d'Or, Sertorius.

516. DESCAVES (P.). — « *Don Sanche d'Aragon* ». **I.T.**, N° 13, 1959.

COURTELINE (Georges)

517. MITTERAND (H.). — *Deux lettres inédites de Courteline à Emile Zola*. Les Cahiers Naturalistes, 1958, N° 11.

DUMAS père (Alexandre)

518. RAT (Maurice). — *La Dame de Monsoreau*. **I.T.**, N° 13, 1959.

FRAMERY

519. BLANCHART (Paul). — *Le souvenir de Framery. I. L'écrivain, l'auteur dramatique et le polémiste*. Bulletin de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques, 1959, N° 9.

GHERARDI

520. BARTHÉLÉMY (Maurice). — *La critique et l'actualité musicales dans « le théâtre italien » de Gherardi*. **R.H.L.**, 1959, N° 4.

GIRAUDOUX (Jean)

521. — *Electre*. **P. T.**, N° 155.

522. — *La guerre de Troie n'aura pas lieu*. Introd. et notes par Maurice Mercier. Paris, Larousse, 1960, in-12, 1959.

523. ARNAUD (Georges). — *Giraudoux retour du purgatoire?* **L.F.**, N° 798, 1959.

524. DAMIENS (Cl.). — « *Electre* » *devant la critique moderne*. **P.T.**, N° 155.

525. THOMAS COELE (R.). — *Sur Jean Giraudoux*. Bulletin d'Information de la Comédie de Provence, déc. 1959.

526. WEIL (Simone). — *Lettre inédite à Jean Giraudoux* (sur Electre). **F.L.**, N° 711, 1959.

IONESCO (Eugène)

527. — « *Rhinocéros* ». Nouvelle. Lettres Nouvelles, N° 52, 1957 et **C.R.B.**, N° 29, 1960.

528. — *Depuis 10 ans, je me bats contre l'esprit bourgeois et les tyrannies politiques*. **A.**, N° 758, 1960.

529. *Eugène Ionesco*. Cahiers des Saisons, N° 19 (Numéro spécial), hiver 1959.

530. BONZOU (Ph.). — *Molière ou le complexe de Ionesco*. Perspectives du Théâtre, N° 2, 1960.

531. BRION (M.). — *Sur Ionesco*. **M.F.**, N° 1150, 1959.

532. DUMUR (Guy). — *Ionesco des pieds à la tête*. **A.**, N° 758, 1960.

533. DUSSANE. — *Première rencontre avec le « Rhinocéros »*. **C.R.B.**, N° 29, 1960.

534. DUVIGNAUD (Jean). — *La dérision.* Ibid.

535. KERN (A.). — *Ionesco et la pantomime.* Ibid.

536. LERMINIER (G.). — *Dialogue avec Ionesco.* Pensée Française, 1959, N° 6

537. MORA (E.). — *Ionesco : « Le rire? L'aboutissement d'un drame ».* **N.L.,** N° 1686, 1959.

538. MOUSSY (M.). — *De Victor à Jacques ou de la révolte à la soumission.* **C.R.B.,** N° 29, 1960.

539. SAUREL (Renée). — *Saint Ionesco, l'anti-Brecht.* Les Temps Modernes, N° 158, 1959.

540. TOUCHARD (P. A.). — *Un nouveau fabuliste.* **C.R.B.,** N° 29, 1960.

541. VALOGNE (C.). — *Dialogue avec Ionesco sur Ionesco et le « Rhinocéros ».* **L.F.,** N° 808, 1959.

542. WEBER (J. P.). — *Le « Rhinocéros » de Ionesco incarne les fanatismes mortels aux humains.* **F.L.,** N° 718, 1960.

LABICHE (Eugène)

543. — *Théâtre choisi.* Paris, R. Laffont, 1959.

544. GRIL (E.). — *Eugène Labiche ou le triomphe de la gaîté.* **I.T.,** N° 13, 1959.

545. NANTET (J.). — *Labiche et les bourgeois.* Critique N° 141, 1959.

MARIVAUX (Pierre Carlet de)

546. ARLAND (M.). — *Marivaux, ce délicat.* Bref, N° 32, 1960.

547. BARRAULT (J.-L.). — *Un précurseur.* **C.R.B.,** N° 28, 1960.

548. BERTIN (P.). — *Le cœur de Marivaux.* Ibid.

549. BORY (J. L.). — *La dramatisation d'un style.* Ibid.

550. DES PRESLES (Cl.). — *Chronologie de* 1688 *à* 1763. Ibid.

551. FRANK (André). — *Marivaux et Jules Renard.* **C.R.B.,** N° 28, 1960.

552. ROY (Cl.). — *« L'Heureux stratagème » de Marivaux.* Bref, N° 32, 1960.

553. — *Un théâtre grave et cruel.* **C.R.B.,** N° 28, 1960.

554. SCHERER (J.). — *Marivaux et Pirandello.* Ibid.

555. — *Analyse et mécanisme des « Fausses Confidences ».* Ibid.

556. VAUDOYER (J. L.). — *Il aura fallu près de trois siècles...* Ibid.

MOLIERE (Jean-Baptiste Poquelin)

557. DUSSANE. — *Tartuffe et Orgon.* Les Annales, N° 103, 1959.

558. FRANCOIS (Carlo), — *« L'Etourdi » de Molière ou l'Illusion Héroïque.* **R.H.L.,** 1959, N° 1.

MONTHERLANT (Henry de)

559. — *« Le Cardinal d'Espagne ».* **N.L.,** N° 1692, 1960.

MUSSET (Alfred de)

560. SHAW (M.). — *Deux essais sur les Comédies d'Alfred de Musset.* Revue des Sciences Humaines, N° 93, janv./mars 1959.

RACINE (Jean)

561. — *Au sujet de la lettre de Racine à Madame de Fonterpuis.* **C.R.,** VI, 1959.

562. — *Les actes notariés relatifs à Racine.* I. Minutier de Laon. II. Minutier de Paris. Ibid.

563. — *Opinions sur Phèdre.* Comédie-Française. Prog. de Phèdre, 1959.

564. BARTHES (R.). — *La relation d'autorité chez Racine.* Les Lettres Nouvelles, 10 juin 1959.

565. BRODY (J.). — *Racine's Thebaïde.* **Fr. St.,** juillet 1959.

566. BUTLER (P.). — *Classicisme et baroque chez Racine.* Paris, Nizet, 1959.

567. — *Racine et le libertinage.* In « De l'Iliade à l'Espoir », études et essais offerts à André Bonnard, Neuchâtel, La Baconnière, 1959.

568. BUTOR (Michel). — *Racine et les dieux.* Les Lettres Nouvelles, 10 et 17 juin 1959.

569. CASSANDRE (A. M.). — *D'un ordre formel dans les tragédies de Racine.* Comédie-Française, Programme de Phèdre, 1959.

570. DUBU (J.). — *D'une crétoise et d'un éphèbe blond.* Ibid.

571. DUSSANE. — *Vie et survie des héros : Phèdre et Antigone.* Les Annales, mars 1959.

572. JASINSKI (René). — *Le tragique vécu dans « Phèdre ».* Comédie-Française, Programme de Phèdre, 1959.

573. KELLER (Abraham). — *Error and invention in Racine's Phèdre IV,* 2. The Romanic Review, av. 1959.

574. KNIGHT (R. C.). — *Ten years of Racine studies.* Modern Languages, XXXIV, N° 4.

575. PICARD (R.). — *« Phèdre » devant les spectateurs de* 1677. Comédie-Française, Programme de Phèdre, 1959.

576. PINATEL (J.). — *La poésie dans « Mithridate ».* L'Ecole, 14 mars 1959.

577. ROUQUIE (Mme). — *Quelques considérations sur la tragédie de Racine,* Nouvelle Revue Pédagogique, 15 mai 1959.

578. TRUC (Gonzague). — *La perfection racinienne.* L'Ecole, 14 mars 1959.

579. VALÉRY (P.). — *Sur Phèdre femme.* Comédie-Française, Programme de Phèdre, 1959.

580. VAN STOCKUM (Th. C.). — *Die Erstlengstragödien Corneilles und Racines und ihre antiken Vorbilder.* Neophilologus, janv. 1959.

ROGER-FERDINAND

581. DAMIENS (Cl.). — *Roger-Ferdinand et la joie de vivre.* **P.T.,** N° 153, 1959.

ROMAINS (Jules)

582. NORRISH (P. J.). — *Drama in the group. Etude de l'Unanimisme dans le théâtre de Jules Romains.* Cambridge University Press, 1958, 171 p., bibliog., index.

ROSTAND (Edmond)

583. MONTHERLANT (H. de). — *Il y a cinquante ans « Chantecler »...* **N.L.,** N° 1684, 1959.

SARTRE (Jean-Paul)

584. — *« Franz non plus n'était pas nazi ».* Propos recueillis par J. Autrusseau. **L.F.,** N° 790, 1959.

585. HUGUENIN (J. R.). — *Une vedette de retour.* **A.,** N° 740, 1959.

586. MARIN IBANEZ (Ricardo). — *Libertad y compromiso en Sartre.* Valencia Diputacion Provincial, 1959, 226 p.

587. SAINDREZ (Alberto). — *Libertad y compromiso en Sartre.* Insula. Madrid, Enero 1960.

VAUTHIER (Jean)

588. FRANK (A.). — *Jean Vauthier entre le prodigue et les prodiges.* **C.R.B.,** N° 29, 1960.

VIAN (Boris)

589. — *Boris Vian.* Bref. N° 32, 1960.

Texte de J. Cocteau, Latis.

590. NEGRONI (J.). — *Un fantastique quotidien* [Les Bâtisseurs d'Empire, de Boris Vian]. Ibid.

VOLTAIRE

591. — *Voltaire's correspondence* (letters written by and to V. [original french text with notes in English]. Ed. by Theodore Besterman, Genève, Inst. et Musée Voltaire, 8 fascicules. Vol. 17-38, 41-46 (1749-1761).

592. — *Analyses des nouvelles pièces italiennes représentées pendant la saison théâtrale* 1958. **R.T.I.**, VII, N° 4.

593. NEDIANI (A.). — *Teatro e letteratura.* **R.**, IX, N° 6.

594. RUSSO (L.). — *La tragedia nel cinque et seicento. Prologo a un capitolo sulla « tragedia » nel seicento.* Belfagor, gennaio 1959.

BRACCO (Robrtoe)

595. STAUBLE (Antonio). — *Tra ottocento et novecento. Il teatro di Roberto Bracco.* Torino, Ilte, 1959, in-8°, 233 p.

GHERARDI (Gherardo)

596. RUGGI (L.). — *Lettera a Gherardi nel decennale della morte.* **R.**, IX, N° 5,

GOLDONI (Carlo)

597. CAMPORESI (P.).— *Goldoni, Venezia ed i romantici.* Convivium [Turin] mars/av. 1958.

MANZONI (Alessandro)

598. GIRARDI (E. N.). — *La filosofia del Manzoni.* Vita e pensiero [Milano]. mars 1959.

PIRANDELLO (Luigi)

599. BERTOLINI (L.). — *La tematica di Pirandello ne « I giganti della montagna ».* **R.**, IX, N° 6.

600. LEVI (E.). — *Il comico di carattere da Teofrasto a Pirandello.* Torino, Giulio Einaudi Edit., 1959, in-8°, 183 p.

SQUARZINA (Luigi)

601. PROSPERI (G.). — *Il teatro di Luigi Squarzina.* Cultura Moderna, 1959, N° 6.

IRLANDE

602. REGNAULT (M.). — *Sean O'Casey, le poète de la rose rouge.* **L.F.**, N° 810, 1960.

603. POPKIN (H.). — *Yeats as dramatist.* **T.D.R.**, Vol. III, N° 3, 1959.

GRANDE-BRETAGNE

604. *The minor elizabethan drama.* London, Dent, 1959, 2 vol. 338 et 328 p. Introd. de A. THORNDIKE.

I : Gordobuc, Arden de Faversham, Spanish tragedy.
II : Ralph Roister, Doister, The old wive's tales, Friar bacan and friar bungay.

605. *Poetry in modern english drama.* Cairo Studies in English, 1959.

FORD (John)

606. CARSANIGA (G. M.). — *The « Truth » in John Ford's « The broken heart ».* Comparative Literature X, N° 4.

FRY (Christopher)

607. DONOGHUE (D.). — *Christopher Fry's theatre of words.* Essays in criticism IX, N° 1.

Voir N° 614.

JOYCE (James)

608. MOSCLEY (C. D.). — *Joyce's « Exiles » and the Prodigal Son.* Modern Drama L, N° 4.

MAUGHAM (Somerset)

609. CORDELL (R. A.). — *The Theater of Somerset Maugham.* Ibid.

MIDDLETON (Thomas)

610. MIDDLETON (Th.), ROWLEY (W.). — *The changeling.* Edit. by N. W. BAWEUTT, London, Methuen 1958, LXVIII-140 p.

611. BARKER (R. H.). — *Thomas Middleton.* New-York, Columbia University Press, 1958, 216 p.

OSBORNE (John)

612. COCIGNOLA (L.). — *John Osborne o una rabbia redditizia.* Tempo presente, 1959, N° 1.

613. DONNER (Jörn). — *Vem är en arg ung man?* **N.P.**, 9-2-1959, N° 32.

SHAKESPEARE (William)

614. ADLER (J.). — *Shakespeare and Christopher Fry.* **E.T.J.**, Vol. XI, N° 2.

615. BADAWI (M. M.). — *The study of Shakespearean criticism.* Cairo studies in English, 1959.

616. BERNARDY (M.). — *Hamlet ou la tragédie ternaire.* **C.R.B.**, N° 28, 1960.

617. D'AGOSTINO (Nemi). — *Shakespeare e il Rinascimento.* A cura dell' Università degli studi di Trieste, Trieste, Stab. Arti Grafiche Smolars, 1959, in-8°, 23 p.

618. GOMME (A.). — *Timon of Athens.* Essays in criticism, IX, N° 2.

619. GUÉRIN (Daniel). — *Shakespeare et Gide en correctionnelle?* Paris, Edit. du Scorpion, 1959.

620. HULME (H.). — *Shakespeare of Stratford.* The Review of English Studies, X, N° 37.

621. HUNTER (G. K.). — *Survey : Hamlet criticism.* The Critical Quarterly, I, N° 1.

622. KNIGHTS (L. C.). — *Shakespeare's politics with some reflections on the nature of tradition.* Annual Shakespeare Lecture of the British Academy, 1957, London, Oxford Univ. Press, s.d., 18 p.

623. PRESSON (R. K.). — *Shakespeare's « Troilus and Cressida » and the legend of Troy.* Madison, The University of Wisconsin Press, 1953, in-8°, 165 p.

624. RUBOW (Paul V.). — *Kong Henrik den Sjette* (William Shakespeare). Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab. Historik-Filosofiske Meddelelser, bd. 37, nr. 6. Copenhague, Munksgaard, 1959, 48 p., ill.

625. VYVYAN (J.). — *The Shakespearean ethic.* London, Chatto, 1959, 208 p.

SHAW (George Bernard)

626. SHARP (W.). — *« Gettin married » : new dramaturgy in comedy.* **E.T.J.**, Vol. XI, N° 2.

WILDE (Oscar)

627. REINERT (O.). — *The Courtship dance in « The Importance of being earnest ».* Modern Drama, L, N° 4.

PAYS SCANDINAVES

628. *Interview de J. Vilar sur Strindberg.* Bref, N° 33, 1960.

629. *La vie et l'œuvre ardentes de Strindberg.* Ibid.

630. GRAVIER (M.). — *Le dossier Strindberg.* Ibid.

631. JOLIVET (A.). — *Trois grands ensembles.* Ibid.

632. CROMPTON (L.). — *The « Demonic » in Ibsen's « The wild duck ».* **T.D.R.** IV, N° 1.

POLOGNE

634. CSATO (E.). — *L'avant-garde théâtrale en Pologne.* **Th.P.**, 1959, N°s 9-10.

634. SEGEL (H. B.). — *The beginning of polish comedy.* The Polish Review [New York] 1958, N° 3.

BOGULAWSKI (Wojciech)

635. HUBNER (Z.). — *Wojciech Bogulawski.* **Th.P.**, 1959, N°s 9-10.

636. LIPINSKI (J.). — *Wojciech Bogulawski kandydatem do Warszawskiego Towarzystwa Przyaciol Nauk.* **Pa.T.**, 1958, N°s 3-4.

BALUCKI (Michal)

637. KARELUSOWNA (B.). — *Z wars ztatu komediopisarza i krytyka teatralnego.* **Pa.T.**, 1958, N°s 3-4.

638. STRACHOEKI (J.). — *Adwentowicz w teatrze im. Bogulawskiego.* **T.**, 1959, N° 14.

POTOCKI (Jan)

639. BONACKA (E.). — *Les Parades.* **T.M.**, Vol. VIII, N° 4.

ZAPOLSKA (G.)

640. CZACHOWSKA (J.). — *O dramacie Zapolskiej « Tresowane dusze ».* **Pa.T.**, 1958, N°s 3-4.

WYSPIANSKI (Stanislas)

641. ODOJEWSKI (W.). — *« Ino oni nie chcom chciec ».* **T.**, 1958, N° 8.

PORTUGAL

642. ANDREWS (J. R.). — *The harmonizing perspective of Gil Vicente.* **B.C.**, XI, N° 2.

643. REVAH (I. S.). — *L'auto de la Sibylle Cassandre de Gil Vicente.* **H.R.**, XXVII, N° 2.

644. RIBEIRO (M. de S.). — *A rainha dona Leonor de Lencastre e os alvores do teatro portugues.* [Gil Vicente]. Ocidente, LVI, N° 250, 1959.

ROUMANIE

645. BEER (J. de). — *Quelques figures du théâtre roumain.* **Eu.**, N°s 363-364.

SUISSE

646. HOCHWAELDER (F.).— *Uber mein Theater.* German life and letters. Janv. 1959.

DOSTOIEVSKI *U.R.S.S.*

647. KRAL (A. W.). — *Zbrodnia Roaskolnikowa.* **T.**, 1959, N° 8.

GOGOL (Nikolaï)

648. STROZECKA (E.). — *Jalowe pustynie cerca.* **T.**, 1959, N° 14.

TCHEKHOV (Anton)

649. *Anton Tchekhov triomphe de la vérité.* Le Courrier de l'Unesco, 1960, N° 1.
Textes de Pauline BENTLEY, Maria YELIZAROVA. *Ill.*

650. MAUROIS (A.). — *L'art de Tchékhov.* **L.F.**, N° 810, 1960.

VICHNEVSKY (Vsevolod)

651. — *« La tragédie optimiste ».* Preuves, N° 102, 1959.
Herbert LUTHY : *Un événement théâtral soviétique à Paris.*
Pierre LOCHABE : *De plus en plus optimiste.*
Comparaison entre la version 1932 et celle représentée au Théâtre des Nations en 1959 par le Th. Pouchkine de Léningrad.

652. TRIOLET (Elsa). — *Le mystère Vichnevsky.* **L.F.**, N° 780, 1959.

VIII

RELATIONS INTERNATIONALES ET LITTÉRATURE COMPARÉE

653. *Théâtre des Nations, saison* 1959. **T.M.**, Vol. VIII, N° 4 (N° spécial).

654. *Actualité de Shakespeare dans le monde.* Ibid.

655. *Entretien avec Claude Planson* (Th. des Nations). Perspectives du Théâtre, 1959, N° 1.

656. *Il Teatro delle Nazioni.* **S.**, N° 157, 1959.

657. ANTONINI (G.). — *Reunione al vertice del teatro di tutto il mondo.* **S.**, N° 157, 1959.

658. DEMING (Angus). — *Kansanväliset teatterijuhlat täydessä käynnissä Pariisissa.* (Les fêtes internationales du théâtre à Paris.) [Tampere] Aamulehti, 18-4-1959, N° 104.

659. JULIEN (A. M.). — *Das Theater der Nationen ist ein gemeinsames Gut.* Schauspielhaus Bochum-Auslandsgatspiele 1957, Paris und Venedig. Herausgegeben vom Schauspielhaus Bochum.

660. MAREZAK-OBORSKI (St.).— *La littérature dramatique étrangère contemporaine en Pologne.* **Th.P.**, 1959, N°s 9-10.

661. TRILLING (Ossia). — 20 *nationer spelar pa* 16 *sprak i Paris.* **N.P.**, 18-3-59, N° 64.

ALLEMAGNE - ETATS-UNIS

662. WEDEKIND (F.). — *The Solar spectrum*, transl. by D. Faehl and E. Vaughn. **T.D.R.**, IV, N° 1.

ALLEMAGNE - PAYS SCANDINAVES

663. DURRENMATT (Friedrich). — *Den gamle dame besoger byen.* Tragikomedie i 3 akter. Overs. fra tysk af H. C. Branner efter « Der Besuch der alten Dame ». (Gyldendals Teater.) Copenhague, Gyldendal, 1959. 92 p.

BELGIQUE - ETATS-UNIS

664. GHELDERODE (M.).— *Christopher Columbus*, transl. by George Hauger. **T.D.R.**, Vol. III, N° 3, 1959.

ESPAGNE - FRANCE

665. CALDERON. — *L'Alcade de Zalamea*, trad. et notes de R. Marrast, Paris, Aubier, Coll. bilingue, 1959.

ESPAGNE - GRANDE-BRETAGNE

666. ROJAS (F. de). — *Celestina*, transl. by Ph. Hartnoll, London, Dent. 1959, 252 p.

ESPAGNE - MEXIQUE

667. SPERATTI-PINERO (E. S.). — *Valle-Inclan y Mexico.* Historia Mexicana [Mexico], VIII-29, 1958.

ESPAGNE - DANEMARK

668. CALDERON DE LA BARCA. — *Drilledjaevelen.* (La dama duende.) Komedie i 3 akter. Dansk gendigtning ved Jens Louis Petersen. (Gyldendals Teater.) Copenhague, Gyldendal, 1959. 123 p.

ETATS-UNIS - DANEMARK

669. LERNER (Alan Jay). — *My fair Lady. Efter Bernard Shaws Pygmalion.* Musikken af Frederick Loewe. Overs. fra engelsk af Holger Bech efter « My fair Lady ». Sangene i samarbejde med Arvid Müller. Ill. af Cecil Beaton. Copenhague, Gyldendal, 1959. 128 p. ill.

670. MILLER (Arthur). — *En saelgers dod.* Skuespil i 2 akter. Overs. fra amerikansk af Knud Sonderby efter « Death of a salesman ». 3. opl. (Gyldendals Teater). Copenhague, Gyldendal, 1959. 133 p.

ETATS-UNIS - FRANCE

671. O'NEILL (Eugène). — *Le long voyage dans la nuit*, adapt. de Pol Quentin. **A.S.**, N° 213.

FRANCE - ETATS-UNIS

672. BERMEL (A.). — *Adamov in New York... and out again.* **T.D.R.**, IV, N° 1.

673. CAMUS (A.). — « *Caligula* » *and three other plays*, transl. by Stuart Gilbert, New-York, Knopf, 1958, X-302 p.

FRANCE - GRANDE-BRETAGNE

674. ENGEL (E. C.). — *Tristan et Shakespeare.* **R.L.C.**, 1959, N° 2.

Essai de rapprochement entre La Folie du Sage *et diverses scènes de* Hamlet *et* Roméo et Juliette.

FRANCE - PAYS SCANDINAVES

675. *Moderne fransk dramatik. Ionesco, Adamov. Tardieu.* Introduceret af Chr. Ludvigsen. Fredensborg, Arene, 1959. 183 p.

676. BECKETT (Samuel). — *Slutspil og Scene uden ord.* (Fin de partie et acte sans paroles.) Pa dansk ved Chr. Ludvigsen. Fredensborg, Arena, 1959. 102 p.

FRANCE - POLOGNE

677. NATANSON (W.). — *Musset, René Clair et les Polonais.* **Th.P.**, 1959, N°s 9-10.

On ne badine pas avec l'amour *sur les scènes polonaises* 1947-1958.

GRANDE-BRETAGNE - FRANCE

678. BONNEFOY (Y.). — *Shakespeare et le poète français.* Preuves, N° 100, 1959.

Les adaptations.

679. SHAKESPEARE. — « *Le roi Henri VI* ». Paris, Belles Lettres, 2e partie, 1959, XXIV-253 p. Trad. F. Sauvage et A. Koszul.

680. — « *Le songe d'une nuit d'été* », texte fr. par George Neveux. Nlle édit. Paris, Gallimard. Coll. Le Manteau d'Arlequin, in-16, 139 p.

GRANDE-BRETAGNE - POLOGNE

681. BERWINSKA (K.). — *Shakespeare sur les scènes polonaises.* **Th.P.**, 1959, N^{os} 9-10.

682. PAPÉE (Stefan). — *Shakespeare w Polsce.* **T.**, 1959, N° 9.

GRANDE-BRETAGNE - PAYS SCANDINAVES

683. SHAKESPEARE (William). — *Hamlet, Julius Caesar.* 2 tragedier. Overs. fra engelsk af Edv. LEMBCKE. (Gyldendals Traneboger.) Copenhague, Gyldendal, 1959, 254 p.

684. — *Macbeth.* Overs. fra engelsk af V. OSTERBERG. Ill. efter skitse af Sikker HANSEN. Copenhague, Schultz, 1959. 106 p. ill.

685. — *Trold kan taemmes.* Et skuespil i 5 akter. Overs. fra engelsk af Knud SONDERBY efter « The taming of the shrew ». (Gyldendals Teater.) Copenhague, Gyldendal, 1959, 131 p.

ITALIE - AMERIQUE LATINE

686. PEIXOTO (F.). — *Presenza del teatro italiano in Brasile.* **I.D.**, N° 271, 1959.

ITALIE - FRANCE

687. DUCHARTRE (P. L.). — *La comédie italienne en France.* Bref, N° 32, 1960.

Extrait de La Commedia dell' arte. *Edit. d'Art et d'Industrie.*

688. LELIEVRE (Renée).— *Le théâtre dramatique italien en France de* 1855 *à* 1940. Paris, Armand Colin, 1959.

ITALIE - GRANDE-BRETAGNE

689. PRAZ (M.). — *The flaming heart : essays on Crashaw Machiavelli and other studies in the relations between italian and english literature from Chaucer to T. S. Eliot.* Garden City, N. Y., Doubleday and Co, 1958, X-390 p.

PAYS SCANDINAVES - FRANCE

690. *Le théâtre de Strindberg en France.* Bref, N° 33, 1960.

691. IBSEN (H.). — *Les Revenants, Maison de Poupée,* trad. du Comte PROZOR, préf. d'Edouard ROD, Paris, Lib. Académique Perrin, 1959 (réimp.), in-8°, cour.

692. TRILLING (Ossia). — *Nordiska teaterkonstnärer invaderar England.* **N.P.**, 19-2-1959, N° 41.

PAYS SCANDINAVES - ITALIE

693. IBSEN (H.). — *Spettri. L'anitra selvatica. Casa di bambola. Rosmersholm,* a cura di Zino ZINI e Alda MANGHI. Torino, U.T.E.T., 1959, in-16, 458 p.

POLOGNE - ALLEMAGNE

694. FETTING (Hugo). — *Les auteurs dramatiques et les compositeurs polonais sur les scènes de la République démocratique allemande.* **Th.P.**, 1959, N^{os} 9-10.

POLOGNE - FRANCE

695. ALLEVY-VIALA (M. A.). — « *Wesele* » *w laboratorium* « *Art et Action* » *w Paryzu.* **Pa.T.**, 1958, N^{os} 3-4.

POLOGNE - YOUGOSLAVIE

696. BOLTUC-STASZEWSKA (I.). — *Echange théâtral entre la Pologne et la Yougoslavie.* **Th.P.**, 1959, N^{os} 9-10.

SUEDE - FINLANDE

697. UEXKULL (Sole). — *Neljä kirjailijaa ja Stig Järrel Lilla Teaternissa.* (Quatre auteurs dramatiques et l'acteur Stig Järrel au Lilla Teatern.) **H.S.**, 14-12-1958, N° 337.

U.R.S.S. - FRANCE

698. ADAMOV (Arthur). — *Les âmes mortes,* d'après le poème de Nicolas GOGOL, Paris, Gallimard 1960. Coll. Le Manteau d'Arlequin, 226 p.

699. CAMUS (A.). — *Les possédés,* d'après DOSTOIEVSKI, Paris, Gallimard, 1959, 19 × 12, 303 p.

700. DOBROVOLSKI (G.). — *Pouchkine et la littérature française.* **E.S.**, N° 135, 1959.

701. DOSTOIEVSKI. — *Un joueur,* adapt. d'André CHARPAK. **A.S.**, N° 208.

IX

THÉATRE NON PROFESSIONNEL

a) Théâtre amateur

702. *Al XII festival nazionale dei G.A.D. Le 24 serate d'arte dei teatro-amatori italiani e stranieri.* **R.**, N^os^ 7-8.

703. KOEHLER (A.). — *Rencontre avec Henri Demay* [L'Equipe S.N.C.F.]. Perspectives du Théâtre, N° 2, 1960.

704. LELARGE (H.). — *Le cinquantième anniversaire de la Fédération Nationale des cercles dramatiques de langue française.* Théâtre Amateur. N° 24, 1959.

705. NATTIEZ (J.). — *Le théâtre d'amateurs en Picardie de* 1800 *à* 1860. Bulletin trimestriel de la Société des Antiquaires de Picardie, 2^e^ trimestre 1958 [paru en 1959].

b) Théâtre scolaire et universitaire

706. NATTIEZ (J.). — *La récitation à l'école primaire.* E.D.S.C.O. Documents, IV, N° 6 (oct. 1959).

707. SHANK (Th. J.). — *College and Universitys' productions* 1957-58. **E.T.J.**, Vol. XI, N° 2.

708. VIAZZI (C.). — *Teatro universitario.* **R.**, IX, N° 6.

X

THÉATRE POUR LA JEUNESSE ET POUR L'ENFANCE

709. D'ERRICO (E.). — *I giovani e il teatro.* **R.**, IX, N° 6.

710. WOLDSTEDT-BUCH (Lullu). — *Skolteater och barnens teater.* (Le théâtre pour les écoles par des acteurs et dans les écoles par des enfants.) **N.P.**, 6-3-1959, N° 54.

711. WREDE (Ebba). — *Hög intellektuell standard krävs av « skolregissörerna ».* (Nécessité de la qualité des metteurs en scène pour le théâtre destiné aux enfants.) **N.P.**, 6-3-1959, N° 54.

XI

PANTOMIME, CIRQUE, MUSIC-HALL, MARIONNETTES, OMBRES, ETC.

712. *Ma mère l'oie ou Arlequin et l'œuf d'or.* (Pantomime du répert. des Funambules.) **C.R.B.**, N° 28, 1960.

713. BENMUSSA (S.). — *L'ignoble Pierrot.* Ibid.

714. ENGBERG (Harald). — *Pantomimeteatret.* Copenhague, Boghallen, 1959. 119 p. ill.

715. SZWEYKOWSKI (Z.). — *Teatrzyki ogrodkowe w Warszawie.* **Pa.T.**, 1958, N° 3-4.

Histoire des cafés-concerts varsoviens.

716. MOYA (Ismail). — *El circo y el payador.* Revista de Estudios de Teatro, I, N° 1 (Buenos Aires).

717. *Vom Bavastell zum Meister Hammerlin.* **Per.P.**, 1959, N° 3.

718. COPFERMANN (E.). — *Invention poétique des théâtres de marionnettes.* **T.M.**, Vol. VIII, N° 4.

719. — *Les marionnettes à la recherche d'un langage nouveau.* **T.P.**, N° 35, 1959.

720. LEYDI (R.). — *Marionette e burattini.* Milano, Ed. Avanti, 1958, in-8°, 546 p.

721. MARTIN (A.).— *Des marionnettes comme la Vierge d'Autun.* [Trinka], **A.**, N° 754, 1959.

722. SAINZ-PARDO TOCA (Manuel). — *Manual de teatro de titeres.* Santander, 1956, 211 p.

723. PHILIPPE (P.). — *Trinka le légendaire.* **L.F.**, N° 802, 1959.

724. SPEAIGHT (G.), MORICE (G.). — *The Puppet play of Doctor Faustus in English.* Recherches Théâtrales, Vol. I, N° 3, 1959.

725. SPATHARIS (E.). — *L'esprit satirique dans le théâtre d'ombre karaghiosis.* **T.M.**, Vol. VIII, N° 4.

XII

RAPPORTS DU THÉATRE AVEC LES AUTRES ARTS OU TECHNIQUES

a) Musique

726. *L'Opéra de demain.* Théâtre, 1960, N° 4.

Réponses de Marius CONSTANT, Yvan SEMENOFF, Pierre PETIT, Maurice JARRE, Georges DELERUE, Maurice LE ROUX, Charles CHAIGNES, Michel GIRY.

727. BRAGAGLIA (L.). — *Riferimenti alla scena dramatica nel moderno teatro d'opera.* **Palcs.**, N° 73, 1959.

1° *Per una moderna regia nel teatro d'Opera.*
2° *La difficile arte di recitar-cantando.*
3° *Il libretto dell' opera lirica comme spunto e pretesto drammatico.*

728. BUSSER (H.). — *Centenaire de Faust.* **R.P.**, 1959, N° 7.

729. CELLETTI (R.). — *Il buffo e la tradizione melodrammatica.* Musica d'oggi, feb. 1959.

Sur la manière de chanter les opéras comiques du XVII[e] *à nos jours.*

730. HERMET (A.). — *Giacomo Offenbach.* **Sc.I.**, 1959, N° 4.

731. MARIANI (R.). — *Fermenti e anticipazione del Tabarro. Studio dell' opera pucciniana.* Musica d'oggi, feb. 1959.

732. MASCHERPA (G.). — *Una grande speranza per il melodramma.* **Sc.I.**, 1959, N° 7.

733. FERNANDEZ-CID (A.). — *Interludios. Fondos musicales en el teatro.* La Vanguardia Española 11, II, 1960.

734. RENNERT (G.). — « *Ariane a Naxos* » *et la mise en scène lyrique.* **T.M.**, Vol. VIII, N° 4.

b) Danse et ballet

735. DE PEDROSO (Dolorès). — *Danse populaire en Espagne.* **T.M.**, Vol. VIII, N° 4.

736. KUMAR (Parvati). — *Le ballet en Inde.* Ibid.

737. POURCHET (M.). — *La danse se meurt... la danse n'est pas morte.* **R.F.**, N° 114, 1960.

738. ROBBINS (Jerome). — *Evolution du ballet moderne.* **T.M.**, Vol. VIII, N° 4.

c) Arts plastiques

739. RYSKIEWICZ (A.). — *Zapiski ikonograficzne.* **Pa.T.**, 1958, N[os] 3-4.

Un tableau de F. PECZARSKI (1804-1862) *découvert en U.R.S.S., caricature de spectateurs populaires.*

740. SCHONE (G.).— *Die Commedia dell' Arte. Bilder auf Burg Trausnitz in Bayern.* **M.K.**, 1959, N° 1.

d) Cinéma

741. STROHEIM (Erich von). — *Bianco e nero* [Roma], fév./mars 1959, N° spécial.

742. DREYER (Carl Th.). — *Om filmen. Artikler og interviews.* Udg. af Erik Ulrichsen. Copenhague Nyt nordisk Forlag, 1959. 95 p. ill.

743. NEDIANI (A.). — *Teatro e cinema.* **R.**, IX, N° 5.

e) Radio et télévision

744. *Télévision et éducation populaire.* **C.E.R.T.**, N° 21, 1959, N° spécial.
Allemagne, Belgique, Canada, Etats-Unis, France, Grande-Bretagne, Hongrie, Italie, Japon, Norvège, Pays-Bas, Pologne, Roumanie, Suède, Suisse, U.R.S.S.

745. BERGER (L.). — *Shakespeare und das Fernsehen.* Rundfunk und Fernsehen, 1959, N^os 1-2.

746. BRAUN (A.). — *Das erste Jahrzehnt im Berliner Vox-Haus.* Ibid.
Débuts du radiodrame allemand.

747. BRINCOURT (A.). — *Télévision.* (Com.-Franç.). **I.T.**, N° 13, 1959.

748. BRINK (W.). — *Betrachtungen eines Autors zur Hörspielgeschichte.* Rundfunk und Fernsehen, 1959, N^os 1-2.

749. BEER (Jean de). — *La vie chez Molière.* **I.T.**, N° 13, 1959. (Emission du Th. Français.)

750. DECHARTRE (Ph.). — *Le théâtre et l'université.* Radio-Information-Documentation. Bulletin Intérieur de la R.T.F., 1959, N° 3.

751. FUZELLIER (E.). — *Spécificité des moyens d'expression et des formes dramatiques.* **C.E.R.T.**, N° 20, 1958.

752. GILSON (P.). — *Les Comédiens Français au théâtre des ondes.* **I.T.**, N° 13, 1959.

753. HANUSKIEWICZ (A.). — *Recherche d'une forme dramatique à la télévision.* **C.E.R.T.**, N° 22, 1959.

754. KALTOFEN (G.). — *Les pièces de théâtre sur l'écran.* Bulletin de documentation et d'information [Prague], 1958, N° 6.

755. KOSTER (E.). — *Das Fernsehregie-Modell.* Fernseh-Rundschau [Hambourg], 1959, N° 6.

756. LESQUILBET (B.). — *La télévision face au monde du spectacle.* Tél. 58, N^os 728-731, 733-735, 737-742.

757. MERLIN (Louis). — *La classe de français du « Français » à la télévision.* **I.T.**, N° 13, 1959.

758. MEYER (Claudine). — *Les dramatiques à la TV. Cinq classiques en six mois... et la naissance d'une dramaturgie nouvelle.* Télé 59, N° 766.

759. RAMOS LOSADA (R.). — *Gustavo Perez Puig dirige teatro en la Television y tambien en el Eslava.* Tele Diario [Madrid], N° 38, 1959.

760. REYNIER (J.). — *Bilan de dix années de collaboration R.T.F.-Comédie-Française.* **I.T.**, N° 13, 1959.

761. RIERA (Albert). — *La fonction de réalisateur.* Radio-Information-Documentation, 1958, N° 10 [Bulletin intérieur de la R.T.F.].

762. SCHWITZKE (H.). — *Wertung und Wirklichkeit Horspielgeschichtlicher Rückblick.* Rundfunk und Fernsehen [Hambourg], 1959, N^os 1-2.
Rétrospective sur le radiodrame allemand. Documentation historique.

f) Disques

763. BOURGEOIS (P.). — *Les enregistrements du répertoire des Comédiens Français.* **I.T.**, N° 13, 1959.

764. DEIBER (P. E.). — *La Comédie-Française dans la gloire de la cire.* Ibid.

765. HIEGEL (P.). — *L'Illustre Théâtre et le disque.* Ibid.

XIII

LA LANGUE DRAMATIQUE

766. BERTIN (P.). — *Jouvet, Giraudoux et le langage.* **R.P.**, 1959, N° 8.

XIV

THÉORICIENS ET CRITIQUES DRAMATIQUES

767. AUBAREDE (G. d'). — *Gabriel Marcel nous présente « L'Heure Théâtrale ».* **N.L.,** N° 1679, 1959.

768. BAB (I.). — *Die Berliner Theaterkritik der zwanziger Jahre-Kerr/Bab/Ihering.* Frankfurter Hefte, 1959, N° 2.

769. BERNARDELLI (F.). — *Botte al critico.* **I.D.,** N° 272, 1959.

770. D'ERRICO (E.). — *Autori e critica.* **R.,** IX, N°s 7-8.

771. GARDNER (H.). — *The business of criticism.* Oxford University Press, 1959, 167 p.

772. HEINEMEYER (W. F.). — *De Maatschappelijke aspecten van de toneelkritiek.* Cahier 1 van de Stichting Studiekring Voor Dramatische Kunst aangesloten bij het Nederlands Toneelverbond, Amsterdam, 1959.

773. STROMAN (B.). — *De Maatschappelijke Functie van de Toneelkritiek.* Ibid.

774. VILAR (J.). — *Messieurs les critiques vous êtes cruels, c'est mauvais signe.* **A.,** N° 748, 1959.

775. MASSANT (R.). — *Gustave Charlier parmi nous.* Le Thyrse, 1959, N° 6.

776. MORTIER (Roland). — *Gustave Charlier* (1885-1959). **R.L.C.,** 1959, N° 2.

777. TOUCHART (P. A.). — *Pierre Descaves.* **I.T.,** N° 13, 1959.

778. DESCAVES (P.). — *Paul Gazagne, archiviste-bibliothécaire de la Comédie-Française* (1954-1959). Ibid.

779. *Hommage à Robert Kemp.* **N.L.,** N° 1662, 1959.

Textes de R. Lalou, H. Mondor, P. Vallery-Radot, E. Henriot, G. Marcel, R. Kanters, R. Escholier, D. Aurey.

780. BRISSON (P.). — *Notre ami Robert Kemp.* **F.L.,** N° 690, 1959.

781. G. V. — *La vie et les œuvres de Robert Kemp.* Ibid.

782. FEUILLERE (E.). — *Robert Kemp fut mon premier guide.* Ibid.

783. GUISLAIN (A.). — *En songeant à Kemp.* « Le Soir », Bruxelles, 12-7-59.

784. JANS (A.). — *Hommage à Robert Kemp.* Ibid. 8-7-59.

785. LUDWIG (R. M.). — *William Winter and the new drama.* Recherches Théâtrales, Vol. I, N° 3, 1959.

XV

ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

a) Genres

786. DAMERINI (G.). — *Dal teatro della strada alla commedia dell' arte.* **I.D.,** N° 272, 1959.

787. TURNER (D. T.). — *Jazz-Vaudeville drama in the twenties.* **E.T.J.,** Vol. XI, N° 2.

b) Personnages

788. AUBRUN (Ch.). — *Enfants terribles dans la comédie.* Romanistisches Jahrbuch [Hambourg], VIII, 1957.

789. CHANCEREL (Léon). — *Le complexe jupitérien.* **C.R.B.,** N° 29, 1960.

Les animaux au théâtre.

790. DRIOTON (E.). — *Entrée d'hippopotames sur les scènes de l'Ancienne Egypte.* Ibid.

791. MALKIEL (L. de). — *El fanfarron en el teatro del Renacimiento.* Romance Philology [Berkeley, Calif], 1958.

A propos de l'ouvrage de D. C. Boughner : The Braggart in Renaissance comedy.

792. WEINSTEIN (Leo). — *The metamorphoses of Don Juan.* Stanford univ. Press (California).

XVI

VARIA

793. GARNIER (Christine). — *Le jour des Gilles à Binche.* **R.P.,** 1959, N° 6.